أفكار

افتتاحية

الأدب والتـــاريخ

السيرورة الإبداعية — ظاهرة متراكبة غزيرة التعقيد، متراحبة الوجوه والقسمات، متشعبة المفاصل والتعالقات. وحينما يسعى النقد إلى تحرّي هذه السيرورة واستقصاء أبعادها عند طرحها كموضوع للبحث، فإنه يعي أن لها خصوصية محددة تنبع من طبيعتها الاستثنائية الخلاقة التي تدمج الذاتي والموضوعي، والفردي والجمعي، والداخل والخارج وما شاكل ذلك. وهي في تكاملها الجدلي تتصف بالانتظام الداخلي، ويسيّرها ناموس محايث يسعفها في اصطفاء الحقائق الأدبية وتطوير أحداثها وتوثيق مفاهيمها ومعطياتها، وترسيخ الروابط السببية/ العلية بين الظواهر، وإبراز منشأها وجذورها الاجتماعية وجلاء وظائفها المشروطة تاريخياً من حيث التواصل والابتكار والحدوث. ولما كان الأمر كذلك، فإن هذه العملية الأدبية لا بد وأن تستسقي شريان حياتها، ولو جزئياً، من مظاهر غير أدبية. ومن هنا فإن تمثّل هذه العملية وتصورها لا يبدو مكتملاً إلا إذا جرى درس الأدب في تعالقاته المجتمعية / التاريخية وتشابكاته الواسعة مع حقول الواقع الشاسعة. والناقد الواسع الأفق والذخيرة المعرفية العميقة يلجأ في مقاربته للظاهرة الأدبية إلى علم الاجتماع والتاريخ وحقائق التطور الاقتصادي والمادي في المجتمع، وكذلك علم النفس وغيرها من المعارف اللازمة لاستقراء الظاهرة المرصودة. وهذا يعني أن الدارس الضليع للمسيرة الأدبية والفنية يتعين عليه أن يتوفر على قراءات عريضة لتغذية ذاكرته الإبداعية والنقدية، والخروج عن نطاق الأدب الأصم في تأملاته وتقسيماته، حتى يتمكن من تقديم تصور شافٍ وصادق ومتكامل عن الحراك الأدبي في زمانه.

إشكالية تعالق ظواهر الأدب بالحياة على ضوء المعايير الجمالية- قضية نظرية ومنهجية مهمة، على النقد أن يقوم بتحليل ترسانتها وتشريح مضامينها وتشابك معاييرها وتداخل محدداتها ومفاهيمها؛ فهي مسألة مفهومية وتصورية، وليس اصطلاحاً حسب.

حاول أرباب مدرسة «النقد الجديد» انتزاع الظاهرة الأدبية من محيطها الاجتماعي وبيئتها الطبيعية وتعويم وجودها وإزاحتها من زمانها ومكانها، والسعي إلى تشييئها تحت مسمى «عبادة الأشياء»، لكن هذه المحاولة أخفقت في ضوء الصورة الفعلية لمجرى الحراك الأدبي والسيرورة الإبداعية والتاريخ الأدبي في العالم بأسره، وهشاشة الترسانة التنظيرية والتطبيقية لهذه المدرسة.

الإنسان — الهدف الأسمى للمعرفة الإنسانية، والأدب يخوض معركته في سبيل الإنسان بأدواته المخصوصة ومنهجه الفني المتميز الساعي إلى اكتشاف وسائل جديدة لإدراك

أسرار الواقع، وتجسيد فني للإنسان في تعالقه مع مجتمع فعلي مرتبط ببيئة اجتماعية/تاريخية ذات وجود زماني ومكاني محدد. قد تتعدد المنظومات الفنية وتتنوع لمقاربة واقع الحياة، وهي تتخذ أشكالاً مختلفة ومتجددة لنسج سياقات أعمالها، وبناء أسس ومواصفات مفردات مضامينها، وتنسيق مادية اللغة المخصوصة، وجلاء الوظيفة المؤشرة إلى الواصفات الحياتية والاجتماعية. ولمّا كان الواقع يسير وفق نواميس موضوعية محددة.. فإنه يتغير ويتطور تمشياً مع هذه النواميس، التي تؤطر مسيرة الاتجاهات التاريخية البارزة للعصر، وتعبر عن روح العصر، كما تجسد تطلعات الإنسان ومصيره في الحياة والوجود الكوني، لأن الإنسان هو ذات التاريخ، حيث يتجلى في شتى تقاطعات مختلف أشعة التحليل النقدي، الموجه إلى رسم صورة الإنسان وشخصيته وعالمه الروحي الذي يتمركز فيه مصير الشعب والتجربة التاريخية لهذا الشعب ولو جزئياً... يعنى أن الزمن التاريخي يكمن في روح الإنسان وعالمه الداخلي.

ومن هنا يتطلب التحليل الاجتماعي للعمل الفني اللجوء إلى الأثر النفسي بالتوغل في أعماق الذات، وتقصي دواخلها لاكتشاف العام في الخاص، والمشترك في الواحدية، والتاريخي في الآنية أو الراهنية. هذا يعني أن الناقد الأدبي والدارس عموماً لا ينبغي له، عند تحليله لأي ظاهرة اجتماعية أو أدبية، أن يتناسى أو يغفل عن التعالقات التاريخية والاجتماعية، والنفسية التي نشأت على أساسها هذه الظاهرة أو تلك، وتطورت وأصبحت على ما هي عليه في حالتها الأخيرة؛ مما يشير إلى لزوم التعاطي مع المبدأ التاريخي في مقاربة ظواهر الفن والحياة، الذي يتطلب استقراء الظواهر تاريخياً، في تعالقها مع الظواهر المرافقة الأخرى، وفي تعانقها مع التجربة التاريخية الملموسة، وما وصلت إليه الظاهرة المدروسة من تطور. الأساس التاريخي يفترض الموضوعية وشمولية استقصاء الظواهر، والتمسك به شرط مهم من شروط الوعي المتنامي، وإدراك المرحلة التاريخية وملابساتها، وهو أحد الشروط الرئيسة للبحث الموضوعي، لأنه نتاج تحرٍ وتقصٍ ممتد وطويل للفكر الإنسان الحر.

المفهوم التاريخي – مفهوم رحب متعدد الجوانب والوجوه، وهو ينتمي إلى شتى حقول المعرفة الإنسانية.. معرفة الإنسان والمجتمع كأساس نظري للفلسفة والتاريخ وفقه اللغة والأدب والمعارف العلمية وعلم الجمال والنقد الأدبي وما شابه وشاكل ذلك.

المبدأ التاريخي- يقيم الجسور بين الأزمنة ويرسخ تعالقها، ويحافظ على تواصل التجربة الحياتية للأجيال المتعاقبة، ويرصد النواميس العامة لحراك المجتمع وتطوره، على أن تتم مقاربته بمعايير متحركة، وليست ساكنة أو تحت ختم من طراز قديم.

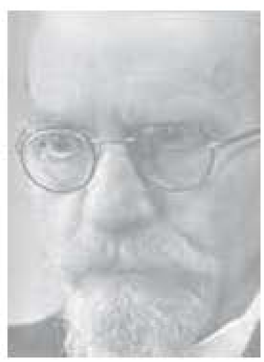
◄ **د. حسين جمعة**

تأويلُ النصِّ منْ مَنْظورٍ ألْسُنيّ

د. إبراهيم خليل

الهرمنيوطيقا في أبسط تعريف لها هي: تحويلُ المعنى غير الواضح، في كلام معيَّن، إلى معنى واضح، فهي عملية توسُّط – إذا جاز التعبير- هدفها تحقيق الفهم فيما هو غير مفهوم من القراءة الأولى. وقد ارتبط هذا المصطلح، قديمًا، بقراءة الأناجيل، وتفسير نصوص التوراة. مما أدى إلى كثرة الآراء، والاختلافات، في فهم تلك النصوص، لا سيما في عصر الإصلاح الديني، الذي كثر فيه المجتهدون، والمؤوِّلون. واتسع هامش التأويل في عصر الأنوار ليشمل، علاوة على النصوص الدينية، النصَّ الأدبي، الذي لا يتيسر الكشفُ عن محتواه العميق، ومضمونه الباطني، إلا ببذل القارئ جهدًا في التفسير، والتحليل، يماثل جهْد المبدع في التأليف. وتناولت التأويلية Hermeneutics نصوصًا من الأدب الإغريقي، في سعْي جادٍّ منها للوصول إلى روح النصّ بدلا من «الدَوَران» حول الشكل الخارجي.

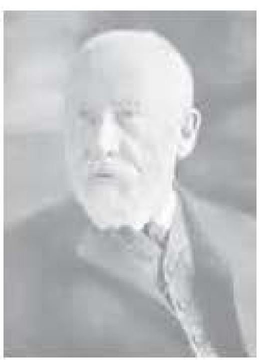
وذلك ما تصدى للبحث فيه بو جمعة بوبعيو في كتابه « آليات التأويل وتعدّد القراءة »(1)، مؤكدًا أنّ أبرز ما تتصف به نظرية التأويل عند المفكر الألماني شلاير ماخر Schleier Macher.



شلاير ماخر

هو، تجاوُزُه – من حيث المبدأ- النصّ الديني، لغيره، وتركيز الاهتمام على البعد اللغوي، وعلى العلاقة المشتركة بين المؤلف، والقارئ، الذي ينبغي أنْ تتوافر لديه الكفاية اللغوية، والقدرة على الغوص، بعيدًا، في أعماق النفس، لاكتناه الجانب الذاتي، الذي هو حظّ المبدع من النص. فلا مندوحة له من أن يتبادل الأدوار مع المؤلف، وأنْ يحلّ محله إلى حين، أي أنّ القارئ المتمتع بهذه القدرة يستطيع تقمُّص شخصيّة المبدع – المؤلف – ليكشف عن الجوانب الغامضة في النصّ(2)، تلك الجوانب التي- قد تكون – خفيتْ على المؤلف نفسه، وهذا، في الواقع، اتجاه مُبكِّرٌ من (ماخر) لتجريد النصّ من قدْسيّته التابعة من نسبته لمؤلف معيّن. فتأكيدُهُ أنّ القارئ، الذي يتمتع بهذه الكفاية، يستطيع فهم النص فهمًا يسمو على فهم الكاتب، اعترافٌ صريحٌ بحقّ القارئ في اقتراح نصٍّ آخر، منبثق من النصّ المُفسَّر، أو المؤوَّل.

وأيًّا كانَ الأمر، فإنَّ مساهمة (ماخر) تتلخَّصُ في أنه نجح في تأسيس قاعدة لفهم النصوص على أساس المشاركة بين المؤلف، والمتلقي، وهذه القاعدة هي التي مهّدت الطريق أمام فريق من التأويليين، الذين جاءوا بعده، وزادوا عليه، وعلى ما جاءَ به، زيادات مفيدة.



دلتي

أستاذ الأدب الحديث في الجامعة الأردنية

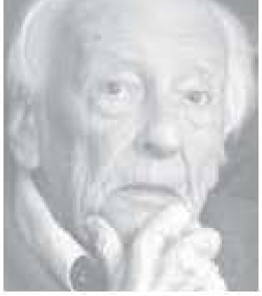
فقد ساعد صعود التيار العقلانيّ في الفلسفة الغربية، في القرن التاسع عشر، على اتساع دائرة التأويل. إذ نادى كثيرٌ من المفكرين بعَقْلَنة المقولات الإنجيلية، وتفسير الكتاب المقدس في ضوء الحقائق العقلية، لا سيما وأنّ الزمن الذي كان يسود فيه الاعتقاد بأنّ الإنجيل لا يجوز إخضاعُه للتفسير العقلاني قدْ ولى(3). أي أنّ النصّ القديم، المقدّس، وغير المقدّس، جرى تناوله، وتأويله، في ضوء المتغيّر الزمني(4). مما أدى إلى تطور الهرمنيوطيقا تطورًا كبيرًا، لم تعُدْ فيه وقفًا على الكتاب المقدس، أو الأدب الإغريقي. وعلى العكس من شلاير ماخر، لم يُعِرْ دلتي Dilthey الجانب اللغوي اهتمامًا كبيرًا، وإنْ كانَ يُعير تقمُّص المؤوِّل لروح الكاتب الكامنة في النصّ عناية تفوقُ عناية (ماخر). فعلى القارئ « أنْ يتقمّص روح النص، وروح المؤلف، ليستطيع أنْ يعايشه في أدقّ حركاته، وَسَكَناته، إلى أنْ يندمج في مخيلته في أثناء كتابته له، أو، على الأقلّ، أنْ يعيش حالات النص التي عاشها المؤلف.»(5) لهذا عمَدَ إلى اتخاذ التجربة أساسًا للمعرفة، التي هي الوسيلة الوحيدة لإدراك العالم القائم خارج الذات: أي: اكتشاف الأنا في الأنتَ، أو إسقاط الذات على شخص آخر، هو الكامن داخل النصّ. فالتعبيرُ Expression الذي يُهيْمنُ على النصوص، هو المحدِّد الموضوعيُّ لعناصر التجربة، ومنها تنبُعُ موضوعية العلوم الإنسانية، التي هي ضرورة أولية للتأويل الذي تكتمل أدواته بالبعد الاجتماعي، والتاريخي. وبعبارة وجيزة: حاول دلتي أنْ يضيف جديدًا إلى نظرية التأويل، يتمثل في التوفيق بين « طموحات العلم لإدراك الحقائق، والوعي التاريخي.»(6)

هيدجر وتلاميذه:



هيدجر

في القرن العشرين، وعلى يدي مارتن هيدجر Heidegger وتلميذه هانز جورج جادامير Gadamer انتقلت الهرمنيوطيقا من الاهتمام بالنصوص المكتوبة إلى الشفوية Oraltics (7)، واتسع مجالها ليشمل الوجود بأسْره، لأنّ علينا أنْ نفهم هذا الوجود، لا فيما كان، أو فيما هو كائنٌ، حسبُ، بل – أيضًا – فيما سيكون. وإذا كان الوجود يتراءى لنا فيما نقرأ، ونتلقّى، فعلينا – إذاً – أنْ نتحرَّرَ من المعاني المُسْبقة، وأن نتعدى ذلك إلى ما يشبه المناقشة بين هاتيك المعاني، وتلك التي يُسقطها القارئ، أو المتلقي، ليصبح النص الشفويّ، أو المكتوب، أكثرَ انسجامًا، واتساقاً، وغنىً(8). فإذا كان فهمنا للوجود قد بُني على ما نختزنه من معارف، فإنّ لنا الحقّ، كلّه، في مراجعة تلك المعارف، من حين لآخر، مما يُعمّق خبرتنا التي نعتمدُها في تأويله، وتفسيره(9).

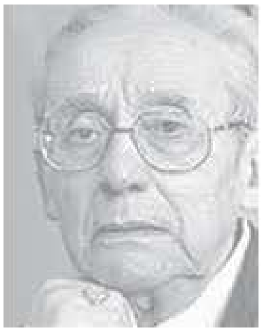


غادامير

ودعا جادامير Gadamer في كتابه " فلسفة التأويل" لنقد تصوراتنا المسبقة عن الوجود، وتصحيح الكثير، دون أن نستبعد البعد التاريخي. فالوظيفة الفعلية للتاريخ تتمثل في توجيهه لمسيرة الوَعْي، وتشكيل الفهم، الذي يُرسِّخ تصوّرَ الفرد عن الحقيقة التاريخيّة لوجوده(10). فعملية التأويل – في رأيه – تقومُ على دمج الحقيقة الكامنة في النصّ، مع الحقيقة الكامنة في الذات، التي تنتجُ الفهم. ففهم الذات، أولا ، شرط جوهريٌّ للتأويل، ولا يكتسبُ التأويلُ صحته في معزل عنْ ذلك أبدًا(11). فتأويلُ التراث- مثلا – وبناءً على ذلك، رهنٌ بمقدرة المؤوِّل على التجاوُب الذاتي، الذي يحيل الفهم ضربًا من تبادل الحوار، وتبادل الأدوار، وتبادل

المعاني(12). أي أنَّ طبيعة العلاقة بين هذا المتلقي، والتراث، جدليّة، وليست ميكانيكيّة، فتركيز جادامير لا ينصبُّ على الوجود اللغوي، الذي أعطاهُ مارتن هيدجر الأولوية، وإنما على الوجود التاريخي الذي يحمل في ثناياه معايير عالية للحياة، وللتراث، وللقيَم الثقافية(13). وبعبارة موجزة، يلخص المؤلف إسهامات جادامير، وهيدجر، في الهرمنيوطيقا بتأكيدهما: أنَّ التأويل، وعمليات الفهم، لا بدّ أن تجري على أسس وجودي(أنطولوجي) بمعزل عن الميتافيزيقيا المتعالية، إذ الوجود الإنساني مشروط بإطاره التاريخيّ، والاجتماعي، وقد زاد جادامير بعدًا آخر هو التنبيه على الطابع الجدليّ للتأويل(14).

بول ريكور.


بول ريكور

والسؤال الذي ينبغي لنا طرحه بعد هذا التتبّع لتطور نظريّة التأويل هو: هل من سبيل لوضع منهج موضوعي للتأويل، بمعنى أن يكون ثمة علم لتفسير النصوص، أو لنقل: نظرية، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة؟ جاءت الإجابة عن هذا التساؤل من بول ريكور Ricoeur ، الذي أولى الرموز، وتفسيرها، عنايته الكبرى، واهتمامه الأقصى، فالرمز – في رأيه- بنية يدلّ فيها المعنى الحرفي، الأولي، المباشر، على معنى ثانوي، مجازي، غير مباشر. وبناء على ذلك ينبغي لعمليّة التفسير – في رأيه- أن تنصبَّ على الدلالات اللغوية، رافضًا ما تذهب إليه البنيوية في زعمها أنّ اللغة نظام مُغلق من العلامات، لا يحيلُ إلى ما هو خارجه(15). فالنصّ، عنده، يحيلُ إلى عالم الكاتب، بقدر ما هو مستقل استقلالا كاملا، من حيث المعنى. فالكاتب ذات متميّزة، يتجلى لديها الوعيُ، وهذا الوعيُ يعبّر عن ذاته في العمل الأدبي، والتفسير لا بدّ أن يلج عميقًا في النص، ملتمسًا المستويات المتعدّدة للمعنى، وذلك أولى بالتحليل من البنية، وهذا يعني- في المُحصّلة النهائية- سعيه للتوفيق بين الهرمنيوطيقا واللسانيات من زاوية الاهتمام بالدلالات بدلا من البنية، أي: من منظور تفكيكي، يسعى للكشف عن المعنى المخبوء في المعنى الظاهر عن طريق الشفرة(16) ، والغوص بذلك إلى ما تحت القشرة.

ولا يختلف موقف هيرتش Hirsh الأمريكي عن موقف بول ريكور، كثيرًا، في نقده لآراء جادامير، فقد أكد في كتابه " صحة التفكير" على الحيز المهمّ الذي تشغله مقاصد المؤلف في نظرية التأويل، فالتأويل لا ينبغي له- في رأيه – أن يكتفي بالبحث عن مقاصد تفضُلُ مقاصد صاحب النص، بل يتعدى ذلك إلى البحث عن فهم مختلف.(17) غير أنه، في المقابل، لا ينكر ما لمقاصد المؤلف من تأثير في صحة التأويل، وسلامة التلقي، فمقياس الصواب، لديه، أنْ يتضافر كلٌّ من وعْينا، ووعْي المؤلف، في الكشف عن المعنى الخفيّ، والمضمَر.

وبعد تتبع يقظ، ترسُمُ لنا فيه المؤلف «مسار» التطور الذي قطعته نظريّة التأويل، يخلصُ إلى شيء مهم آخر، وهو تعريفُ النص، الذي هو موْضعُ اهتمام المؤوّل، والمجال الخصب للتأويلات. ولمّا كان لاختلاف المناهج، وطرق التأويل، أثر جليٌّ في صعوبة التوصّل لتعريف جامع، مانع، مقبول، قبولا تامًا، من لدن الدارسين، فقد رأى أنْ يستبدل بذلك التعريف المبهم، الغامض، ثبتًا بمقوّمات النص.

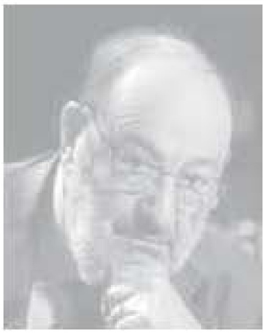
فمن مقوماته التعبير «بالشكل» عن رؤية الكاتب للعالم، وبقولنا «بالشكل» يعني أنه لا يستخدم الكلمات إلا بعد أنْ يضفي عليها دلالات، ومعانيَ، مستقاة من تجربته هوَ، وهذا يتيح للنص أنْ يكونَ نَصًّا مُتعدّد المعاني، وتعدده هذا يتيح له القابلية لتعدّد الفهم، وتعدّد القراءة. وبما أنّ النص الأدبي يتوسل اللغة للتعبير عن مقاصده، وبما أنّ اللغة ذات طبيعة مستقلة عن النص نفسه (استقلال اللغة عن الكلام)، فلا بدّ – والحالُ هذه – من أنْ يتشرب النصّ نصوصًا أخرى، مما يُغْنيه، ويجعل منه نصًا ثريًا، وحقلا خصبًا، لمن يريد التأويل،

والكشف عن المعاني المضمرة(18). وهذا الوصفُ لثوابت النص الأدبي لم يسلم من اعتراض البنيويين، الذين يرون في النص – أيّ نص- عالمًا قائمًا بذاته، يُسمّونه « البنية » وهذه البنية – في رأيهم- مستقلة، تحيل إلى نفسها، لا إلى غيرها، من أجل ذلك لا ينبغي لقارئ النصوص أن ينظر في أيّ شيء يتجاوزُ لغة النص، وما فيها من علاقات ثنائيّة متقابلة، أو ضِدّية، وما فيه من أجزاء تركيبية، وأبنية موْضعيّة، تتفاعل في إطار تلك البنية التي سمّيْناها نصًّا. أما علاقة المؤلف بنصّه، فأمرٌ طارئ، لا يستحقّ أنْ يشغل القارئ به نفسه، مثلما لا تستحق مقاصدهُ التي ضمّنها فيه أنْ تكون مَوْضع عناية، أو بحث(19). فالبنيويّة، على الرغم من إرجائها البحثَ في المعنى، لا تنكرُ ما يحتمله النصّ من اختلافِ المعاني، وتعدّدِ الوُجوه.

تفاعل النص والقارئ:

أما التفاعل الحميم بين النص، والقارئ، فشيءٌ عُنِيتْ به مدْرَسةٌ أخرى، هي مدرسة كونستانس الألمانية، التي تهتمّ بجماليات التلقي، غير أنّ ميخائيل ريفاتير Riffaterre الذي عُني بالأسلوبية الأدبية، بوجه خاصّ، كان السبّاق إلى هذه الفكرة. وتتلخّص آراؤه في قراءة النص بالآتي: في كلّ نص ثمة تعارضٌ بين دلالاته المرجعية، ودلالاته التي يتيحها السياق، وفهم النصّ، من خلال هذا التعارض، يحتاج إلى قراءة متعدّدة المستويات، يقع المستوى التأويليّ منها في قمّة السلّم، إذا جاز التعبير، وساغ. وقد فرّق أمبرتو إيكو Eco في كتابه " النصّ المفتوح " بين مقاصد النصّ، ومقاصد المتلقي، متخذًا من استجابة النصّ لتأويلاتٍ متعدّدة، وقراءات متباينة الفهم، والتفسير، دليلا على ما فيه من الأثر الجماليّ، وهذا الأثرُ هو الذي يُتيح للقارئ استخراج كنوز المعاني التي لم يصرّح بها تصريحًا مُباشرًا. بعبارة موجزة، يولي أمبرتو إيكو Umberto Eco- شأنه في ذلك شأن ريفاتير- التدليلَ " أي جعل النصّ يدلّ على كذا، وليس كذا، أهمّية قصوى، وهو يشاطر جوليا كرستيفا Kristeva موقفها هذا من النص(20).

أمبيرتو إيكو



امبيرتو إيكو

ولا يتردّد إيكو في رفض أيّ تأويل للنصوص إذا كان ينطوي على تفسير خاطئ، وهو بهذا يرفضُ، رفضا قاطعا، ما يتصفُ به بعض أصحاب نظرية التأويل من شطط، يبيحون فيه للقارئ أن يقوْل النصّ ما يتعارض ، أو ينفي، بشدّة، مقاصدَ المؤلف(21). وذلك ما أشار له، ونبّه عليه، كل من ياوس Jauss، وايزر Isser، من لغويي مدرسة كونستانس المذكورة، فقد تحدثا عن ما تتركه عوامل الزمن، والسيْرورَة، من تآكل فيما يُعتقد أنه مقاصد المؤلف. ولهذا انتقدا ما يُعرف بالتاريخية الساذجة التي تعود بالقارئ إلى الأفق الذي كُتب النصّ في ضوئه. ففي النصّ معنىً يسير في اتجاهيْن، متقابليْن، أحدهما: ينحو منحى القراءة التي عرفها النص في السابق، والثاني ينحو منحى الإجابة عن أسئلة المَعْنى التي لم يتطرّق إليها السابقون. فالتفاعل الحميم بين النص والقارئ يمثل وضعيّة اندماج بين الذات والموضوع، فالنصُّ لا يقدّمُ نفسه، وإنّما يُعايشُ من جديد. " (22)

ومما لا ريب فيه، ولا جدال، أنّ لحلقة براغ اللغوية Prague Circle جهدًا ملحوظا في التحليل اللغوي للنصّ الأدبي، وهذا ما يتوقف لديه المؤلف بوبعيو. وعلاقة هذه الحلقة بالنص الأدبي، وتأويله، اقتصرتْ على إشارة ياكبسون Jacobson للفوارق التي تميز القارئ المتمرس عن القارئ العادي، وعزْو ما في النص الأدبي من تميّز إلى التعبير، الذي يعني- فيما يعنيه- توظيف البعد السيميائي للكلمات، لا سيما تلك التي تحيل إلى مدلول سمْعي - بَصري(23). وإذا كانت جهود ياكبسون Jacobson قد مهدت لبنيوية التأسيس، فإنّ لرولان بارط Barthes فضل المضي بذلك خطوة أبعَدَ شأوًا، وشوطاً أكثر امتدادًا.

رولان بارط



رولان بارط

ففي واحد من كتبه« النقد والحقيقة » يؤكد اتساع النص لأكثر من تفسير. وَوَضْعُ هذا المبدأ مَوْضع التطبيق يتيح للناقد الحقيقي أنْ يضفي على النص الذي يتناوله معنى خاصًا هو المعنى الذي يتأوَّله، بصرف النظر عما إذا كان يطابق مقاصد المؤلف، أم لا(24). أما تودوروف Todorov فلا يعدو أن يكون النص، في رأيه، مرجعيَّة، يمطرُها القارئ بوابل من أسئلته، التي غايتها الكشف عن خفايا حقائقه، وأسراره(25). فسردُ أي حكاية – على سبيل المثال- يختلف لدى مُتخيَّل القارئ عنه لدى متخيل الكاتب، والعلاقة بين النمطين السرديين علاقة (تدليل) إذا شئنا أن نستخدم كلمة ريفاتير. والقراءة عنده كالقراءة عند ريفاتير، ثلاثة أنواع، هي: إسقاطية، وشارحة، وشاعريَّة، وهي التي تلج عالم النص من خلال الشفرة، ساعية لاكتناه ما هو كائن فيه بطريقة الاسْتبْطان(26). وذلك شيء غالى فيه جاك ديريدا Derrida مغالاة شديدة، إذ أهمل الكاتب، هو وغيره من التفكيكيِّين، إهمالا، وكادوا يُهملون النص لصالح القارئ.. " فالنصّ، على وَفْق المنظور التفكيكي، لا وجود له، ولا قيمة، في غياب القارئ " (27)



تودوروف

قارئ بلا نص:

ويعارض المؤلف بوجمعة بو بعيو هذا التوجه، مؤكدًا أن النصّ، بما فيه من رصيد معرفي، قابل للأخذ والرد، والزيادة والحذف، ولا يمكن الحطُّ من قيمته، أو التقليل من شأنه، ومن أهميته، أو إنكار وجوده، للإعلاء من شأن القارئ وحدهُ، فنحن نستطيعُ أنْ نتصور قارئًا بلا نص، ولكن لا يمكن أنْ نتصوَّر نصًا بلا قارئ، وقد يكون مؤلفه هو القارئ الأول، لذا لا مناص من الاعتراف بعلاقة ثلاثية الطابع: مؤلف، نص، قارئ، وأيُّ خلل يعتري هذا يؤدي إلى هدم النص، وهدم القراءة(28). ولعل المؤلفَ، بهذا، يتبنى – إلى حد ما- رأي هانس روبرت ياوس في « جماليَّات التلقي »، و« أفق التوقع» في انتقاده الشكلية، وغيرها من تيارات، لا ترى في النصّ إلا بنية مغلقة، معزولة، عن غيرها من البنى. أمّا هو، فيدعو إلى مقاربة تاريخيَّة، وجمالية، للنص الأدبي، صحيحٌ أنه يرفض نظرية الانعكاس Reflection theory لدى الماركسيِّين، ومفهوم التشيؤ homology لدى لوسيان غولدمان Goldmann أو تناظر البنى، غير أنه لا ينكر ما بين جمالية النشأة، وجمالية التقبُّل، لدى تلقي العمل الأدبيّ، من وحدة. فالقارئ والمؤلف شريكان متعاونان لا نقيضان، مثلما تذهب أكثر المدارس التأويلية، وبما أنَّ للنص بناءً، فإنّ القراءة بناءٌ موازٍ يقومُ على التحاور معه، لا على إلغائه، أو الحطّ من منزلته، وقيمته(29). وهذا التحاور الذي يؤدي في طور من أطواره إلى تبادل الأدوار بين الكاتب والقارئ، يؤدي، أيضًا، إلى اكتناه خصوصية النصّ، دون الإفراط في تتبع عملية الإبداع الأدبي، وعلاقتها بالأديب، فذلك شيءٌ جرى تجاوزُهُ منذ زمن: فسرد سيرة الكاتب على حساب النص ليس من التلقي في شيء. أما عن سؤال العلاقة بين الأدب وتاريخه، فيجيب ياوس بالقول: إن المغزى التاريخي، والجمالي، لأيِّ نصّ، أدبي، أو غير أدبي، ينطوي كلٌّ منهما على الآخر، أيْ أنَّ النزوع إلى التاريخي لا ينفصلُ عنْ النزوع إلى الجمالي، والشكلي(30).

شيءٌ من النقد:

وعلى الرغم من أن المؤلف بويعيو حرص حرصًا شديدًا على ضبط حدود الموضوع، في إطاره التجريبي، إلا أنه – للأسف الشديد – لا يخلو من ارتباك واضطراب، لا سيما في الأجزاء الأخيرة منه. فبعيد استكمال الإطار التاريخي، الذي اجتازته نظرية التأويل، استأنف مرة أخرى الحديث عن هذا، فعاد بنا إلى التلقي في النقد العربي القديم، مشيرًا لما ورد من إشارات عند ابن سلام(237هـ) وابن قتيبة (271هـ) والجاحظ (255هـ) وأعاد سيرته الأولى في التتبّع عندما خصّص فصلةً للتأويل لدى حلقة براغ اللغوية، وبنيوية رولان بارط، ونظرية القراءة لدى تودوروف(31)، ثم القراءة لدى البنيويّين، مرة أخرى، فالعودة إلى موقع النص والقارئ لدى ما بعد البنيويين، من أمثال: جاك ديريدا. وأخيرًا رجع بنا إلى عرض لمفاهيم مدرسة كونستانس: ياوس، وإيزر، وجماليّات التلقي. وهذا كله ممّا يدع القارئ حائرًا أمام السؤال الآتي: ما الذي يدفع بالمؤلف ليكرر القول في مفاهيم سبق له أنْ تحدث عنها في المَبْحثَيْن: الأول، والثاني؟

ثمة تعليلٌ لهذا، فهو – في تصوّرنا – كتابٌ جمع فيه المُصنّفُ بحوثًا كتبت في أوقات متباعدة، وربما نشرت، أيضًا، في دوريّات متعددة، قبل أنْ تُجمعَ، وتنشر في كتاب. وهذا – إذا صحّ– شيءٌ طبيعي، فنحن نجده في كتب كثيرة يعْمَدُ مؤلفوها إلى جمْع ما نشروهُ سابقًا في كتاب يظهر فيه من حين لآخر بعْض الإعادة، وليس ذلك من الخَلل الذي يحُط منْ شأن الكتاب، أوْ يقلّلُ من قيمته العلمية، والنقدية، واللغويّة، وفي وصفه للكتاب بأنه «مقارَبة» ما يكفيه مؤونة الاعتذار، عما فيه من بعض الاضطراب، وقليل التكرار.

الهوامش:

1- بوجمعة بويعيو: آليات التأويل وتعددية القراءة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2009

2- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 23 وللمزيد انظر= مليكة دحامنة: هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2008ص41-42

3-آليات التأويل وتعددية القراءة ص 27

4- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 28

5- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 30 للاستزادة انظر= هرمنيوطيقا النص الأدبي، مرجع سابق ص 106

6- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 33

7- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 33

8- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 35

9- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 36

10-آليات التأويل وتعددية القراءة ص 39

11- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 40

12- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 41

13-آليات التأويل وتعددية القراءة ص 44

14- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 48، وللمزيد انظر= مليكة دحامنة: هرمنيوطيقا النص الأدبي (مرجع سابق) ص 54 وانظر ص 69وص89

15- آليات التأويل وتعددية القراءة ص51

16- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 54

17- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 56

18- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 62-67

19- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 68-75

20- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 77

21- آليات التأويل وتعددية القراءة ص78 وللمزيد انظر= أميرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 وانظر = سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005 ص 150

22- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 81 وللاستزادة انظر = هرمنيوطيقا النص الأدبي، مرجع سابق ص 106-113. وللمزيد انظر= إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط3، 2010ص ص117-127

23- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 98

24- آليات التأويل وتعددية القراءة ص 102وللمزيد انظر= فانسان جوف: الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2004ص ص91-118

25- آليات التأويل ص107

26- آليات التأويل ص 109

27- آليات التأويل ص 111

28- آليات التأويل ص 109-112

29- آليات التأويل ص 119وللمزيد عن غولدمان والتشيؤ (التناظر) راجع= إبراهيم خليل: مقالات ضد البنيوية، دار الكرمل، عمان، ط1، 1986 ص48-54

30- آليات التأويل ص 120-121

31- انظر= تودوروف، تزيفتان: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيّين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، والشركة المغربية للناشرين، بيروت، والدار البيضاء، ط1، 1982

الـمـثـاقـفـة .. الـمـعـنـى والاتـجـاه

(ضدّ المقدس المخادع)

◄ يوسف يوسف

في رواية جزائرية عدّها النقاد من الأدب الإباحي عند ظهورها في عقد الثمانينيات من القرن المنصرم، يرسم الروائي الجزائري (الزاوي أمين) صورة بالغة الجودة لكيفية صهيل جسد الإنسان – جسد الرجل على وجه التحديد. وهذه الرواية الممتعة حبكة ولغة وتمرداً، حتى وإن اختلفنا مع بعض معالجاتها لمسألة الجنس، وكذلك لجوانب من أطروحتها الفكرية، التي عدّ صاحبها من الخارجين على الدين لأسباب لسنا هنا في مجال التوقف أمامها ومناقشتها، تبتعد عما هو متعارف عليه من معنى المصطلح، وذلك باستخدامها المصطلح في غير الأمكنة التي اعتاد الناس استخدامه أووضعه فيها. وهذا يعني أن الزاوي أمين قام بترحيل المصطلح من المجال الذي اعتدنا وضعه فيه، فوضعه في مجال آخر، يعطيه فيه دلالة جديدة وإن كانت تتأسس على المعنى ولا تصطدم مع مغزاه العام. صحيح أن النجاح قد حالفه كما نظن في بحثه عن مجال جديد ينقل المصطلح إليه، وأنه إلى جانب هذا تمكن من الكشف عن الطاقة الكبيرة في مفردة الصهيل تحديداً، إلا أن هذا لن يمنع القارئ من طرح السؤال التالي: وهل يبيح مثل هذا النجاح في تصوير كيفية ممارسة جسد الرجل للصهيل قيامنا بالحديث عن صهيل في موازاته يكون مركزه العقل وكما هي الحال هنا في هذه الدراسة، بصرف النظر عن شكل هذا الصهيل وحدّته واختلاف درجات هذه الحدة من شخص إلى آخر؟



وكما هو معروف ،فإنه من الشائع اقتران مفردة الصهيل بالخيول، وليس بغيرها من الحيوانات التي تتم الاشارة إلى أصواتها باستخدام مفردات أخرى، كقولنا النهيق للحمير والثغاء للأغنام والرغاء للإبل وغيرها. وهكذا فإنه بسبب ما استقر عليه الذهن الجماعي للبشر، فإن ترحيل المفردة من مجال إلى آخر سواه ، قد يعدّ أمراً مثيراً للالتباس، وربما يقابل بالرفض وعدم القبول من الكثيرين، وذلك لأن جسد الإنسان والصهيل، ومثل ذلك أيضا: عقل الانسان والصهيل، مفردات متابعة لا يوحّدها رابط ،ولكل منها أطراسها الخاصة التي اقترنت بمفردات أخرى، تختلف عنها في سياقها الدلالي، على أنه إذا ما حدثت عملية ربطها مع بعضها، فإننا في حالة النظر إليها من مدخل البحث عن المغزى من هذه العملية، لا

◄ باحث من الأردن.

بدّ أن نكتشف أكثر من سبب للحديث عن الترابط بينها ، وأقل من ذلك للحديث عن الاختلاف.

لا شك بأننا في حالة الاكتفاء باستخدام ما هو شائع وسائد من التفسيرات المتداولة والمتعارف عليها بين الناس، سوف نقول عن الصهيل بأنه أولا من حيث النظر إلى اتجاه الحركة، يندفع من الداخل إلى الخارج، على هيئة صرخة حادة، منفلتة في الغالب ولا إرادية، تطلقها الخيول، الذكور منها والاناث على حد سواء، وبدرجات متفاوتة، وبعكس ذلك فإننا في حالة الرغبة بالكشف عن الجديد، وتجاوز المتداول السائد أو المتعارف عليه، فإن معرفة المغزى من عملنا هذا، سوف يعيدنا إلى أرسطو في قوله: في اللغة لا يوجد غير الكلي، ودوماً فإننا نهرب من الكلمة إلى مفهومها، ومن اللغة إلى الفكر: أي من جمود المعنى إلى رحابة التعبير.

وباستخدام مبدأ المقايسة، فإن هذا بالضبط ما قام به الزاوي أمين صاحب رواية "صهيل الجسد". إذ أنه وفي بحثه عن طبقة جديدة لمعنى المفردة ودلالاتها، هرب، أو لعله بالتعبير البراغماتي ذهب باتجاه مفهوم الاندفاعة الحادة القوية القادمة من الداخل إلى الخارج، بهدف الكشف ربما عن سخط كبير وقوي على وضع ما، أسري واجتماعي ، ولربما من أجل استرداد شيء ما قد فقده البطل الروائي. فإذا كان الزاوي أمين قد أخذ قول أرسطو على محمل الجدّ ، فعمل على تحرير المفردة من جمودها الذي عاشت فيه ردحا طويلا من الزمن، وبالتالي القيام بنقلها من مجال معنوي إلى مجال معنوي آخر يمكنها أن تواصل الحياة فيها ولا تموت، فهل يصح لنا في موازاة هذا الحديث عن صهيل يرتبط بالعقل في هذه المرة بدل ارتباطه بالجسد؟

هنا ينبغي التذكير بأننا لسنا في مجال الحديث حول الصهيل في معناه المعجمي الصرف، وإنما حوله في معناه المجازي الذي يبيح ترحيل المفردة من مجالها الأصلي، إلى مجال آخر كما سبقت الإشارة، تظل الصرخة الجوانية فيه، التي هي أقرب ما تكون إلى البركان الذي يندفع هادراً في أية لحظة، هي الناظم الأساس الذي ننطلق منه، وهي صرخة تأتي في العموم في أعقاب مرحلة من التحضير، يجلب الإنسان خلالها إلى السطح، كل ماكان قد اختزنه في داخله حول حالة معينة ، تكون هي وليس غيرها، ما يقوم دافع الصرخة الذي هو سببها عليها. ولما كان العقل في المتعارف عليه من لغة المنطق والخليقة هو الذي يقف وراء كل الأشياء التي نقصدها، لأنه وليس أي جزء آخر سواه من أجزاء الجسم البشري من يقوم بكل الاستحضارات المشار إليها، فإنه في هذه الدراسة ، إنما يمثل عقل أي شعب يتعرض لمحاولات التذويب أو الابادة الثقافية، على اعتبار أنه من سوف يقوم في صهيله بانتاج تاريخ جديد، واسترجاع ذلك التاريخ الذي قد يبقى ردحاً طويلاً من الزمن محتجباً وراء الجدران التي يقيمها له الآخرون، لئلا يبزغ نجم هذه الشعوب وتسترجع بالتالي المعنى الفلسفي لوجودها في هذا الكوكب.

وخلال الحديث عن الانسان وأجزاء جسمه، وما يرتبط بوظائف هذه الأجزاء، لا ننسى مكانة العقل الذي أعلن الله الخالق من خلاله انحيازه لهذا المخلوق وتمييزه به عن بقية المخلوقات. وكما أن أي واحد منا سوف يتردد طويلاً ولربما يرفض التبرع بإحدى كليتيه لصديق أو حتى لأقرب الناس إليه، فإنه لن يفعل ذلك في حالة الطلب منه التبرع بعقله. بل إن مثل هذا الفعل يعد من المستحيلات التي لا يمكن تحققها حتى لو نجح الجراحون في إجراء مثل هكذا عملية. وبمناسبة هذا الإصرار على التمسك بالعقل، تظهر لنا المفارقة المدهشة التي يظن البعض معها بأنه في مقدور القوة الغاشمة، دولة كانت أو ثقافة متسلطة أو سواهما من القوى القسرية، سرقة عقول الناس أو استعمارها إن شئت التخفيف من حدة الفعل، وتوجيهها على وفق ما تشاء من الهوى، تماماً كما لو كانت مثل الأراضي تبذر فيها الباقلاء أو العدس أو الحنطة أو ما تشاء من الحبوب الأخرى. وهذا يعني صعوبة تحقيق تبعية العقل،

بل وربما استحالة ذلك، خصوصاً في مثل حالات الشعوب المقهورة، ومنها الشعب الكردي مثال هذه المقالة، الذي ما يزال ومنذ سنوات بعيدة يواجه حروباً تدميرية متلاحقة، من بين أهدافها بالإضافة إلى احتلال أرضه، سحق تاريخه وعقله الجماعي، والقضاء على كل ما عنده من أدب وفن وثقافة وسرديات ومرويات. أما الصعوبة، فذلك لأن العقل لا بدّ إذا ما ازداد الضغط عليه، أن يصهل كمثل ما يصهل الجسد، وكمثل ما يصهل الحصان الطافح بالقوة، معلنا الثورة على الجلاد، سجاناً كان، أو جنرالاً دموياً أو ثقافة منحطة.

ما سبق يفتح نافذة واسعة نطل منها على المثاقفة في معناها الحقيقي، وليس عليها في صورتها الزائفة التي تخدم فيها غايات استعمار العقل أو غزوه في تعبير آخر. ومن الصواب القول بأن المثاقفة قدر لا بدّ منه في حياة الشعوب، وأنه ليس في مقدور الانسان الهروب منه، وبدونها فإن دواعي وأسباب نقص المعرفة تظل هي الأقوى. على أنه من الخطايا التي لا تغتفر، أو من نوع الجرائم التي لا يمكن العفو عن فاعليها، أن تسير المثاقفة في اتجاه واحد لأي سبب كان، لأنه من الجهل الاعتقاد بأنه ثمة في هذا الكوكب ثقافات علوية، وأخرى غيرها أقل منها منزلة ودونية، حتى لو كانت لا تمتلك من المقومات ما لغيرها. فالثقافات كلها وليس بعضها، يجب وضعها على قدم المساواة. ولو لم يكن الأصل في وجودها كذلك، لما ظهر إلى الوجود ما يعرف بـ "قانون التداول الحضاري". وفي هذا الخصوص لم يكن المفكر "مالك بن نبي" وحده الذي يتحدث عن هذا القانون، ويدعو إلى ضرورة الاهتمام بالرؤية المتوازنة للأشياء، وإنما هناك مفكرون آخرون سواه، ذهبوا إلى نفس ما ذهب إليه، وآمنوا بما آمن به. ولئلا تصبح الحال كمثل حال قارع الطبل في الليل الأجوف الذي يصعب أن يجتمع فيه الناس، علينا من أجل توضيح الأمر ما دمنا في صدد الحديث عن المثاقفة ومعناها واتجاهها، تقديم تعريف لها، يكون هو الأساس الذي تقوم عليه الرؤية المتوازنة، وينهي في الوقت نفسه العجمة المعرفية التي يصنعها البعض ممن لا يمتلكون الرؤية الدقيقة التي نفضلها على سواها، ونقصد على وجه التحديد، أولئك الذين لا يؤمنون بالمعيار الواحد في إصدار أحكامهم حول قضية معينة، كمثل قضية المثاقفة بين الكرد والعرب ، واختيارهم اللغة العربية، أو رفضهم إياها في تصريف شؤون حياتهم.

فالمثاقفة ابتداء تعني في طبيعتها التي جبلت عليها الأخذ والعطاء، أي السير في اتجاهين وليس في اتجاه واحد فقط، وهي بعكس هذا لا تكون مثاقفة، وإنما تكون غزواً أو اختراقاً ثقافياً أو أياً من الأسماء التي يمكن أن نطلقها عليها باستثناء تسمية مثاقفة. وهي في مثل هذا التصور – الأخذ والعطاء، أبعد ما تكون عن الصراع والتناحر، اللذين يصاحبان عادة حالات الغزو الثقافي والفرض بالقوة ومحاولات الاختراق. ولأن الأمر كذلك في حالة غلبة الرؤية المتوازنة التي هي الرؤية الصحيحة للأشياء، فإننا نستهجن مختلف الدعوات التي يطالب أصحابها الشعب الكردي بوجوب استخدام اللغة العربية بدل لغته الأصلية، وإن مثل هذه الدعوات إذا ما افترضنا خلوها من النوايا السيئة، عليها مطالبة العرب في المقابل بالتنازل عن لغتهم العربية لصالح اللغة الكردية، وذلك لأن المثاقفة إذا ما كانت صادقة، لا بدّ أن تجري في اتجاهين وليس في اتجاه واحد، خشية تكريس التبعية وفرض نموذج بشري على نموذج آخر، وهي مسألة في غاية الخطورة، ويرفضها المثقفون العرب الذين يأبون المثاقفة على الطريقة الغربية التي تتحدد باتجاه واحد.

والمثاقفة من جانب آخر وحسبما يتوقع منها الكثيرون، عليها المساهمة في إنضاج تجارب الشعوب، وعدم تدمير خصوصياتها، التي هي من عناصر بناء شخصيتها. وهي إذا كانت تسعى إلى ما يفترق عن هذا، تصبح شكلاً من أشكال الاستعمار، بصرف النظر عن جنسية المركز الثقافي الذي تعمل المثاقفة من أجل خدمة أهدافه. والمثاقفة بحسب معجم لاروس الفرنسي تعني التكييف القسري أو الارادي إلى ثقافة

جديدة مادية ومعتقدات جديدة وسلوكيات جديدة. ويورد عز الدين المناصرة تعريفات هامة(1) لها. فالفعل ثاقف يعني تكييف الفرد أو الجماعة لثقافة جديدة. وفي قاموس المنهل (فرنسي- عربي) فإن تثاقف (برفع التاء وتسكين الفاء) تعني (تأقلم اجتماعي وثقافي يفضي إلى رفع مستوى فرد أو جماعة أو شعب). ومفردة التثاقف في قاموس المورد (إنجليزي – عربي) تعني (تبادل ثقافي بين شعوب مختلفة وبخاصة تعديلات تطرأ على ثقافة بدائية نتيجة لاحتكاكها بمجتمع أكثر تقدماً). وعادة ما تؤدي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة لكلتا الثقافتين المتصلتين ببعضهما. والواقع فإن الكرد في نزوعهم الفطري إلى عدم استخدام اللغة العربية أو سواها من اللغات الأخرى الطارئة عليهم كالفارسية والتركية من أجل تصريف شؤون حياتهم، حتى وإن كان الكثيرون منهم يتقنون هذه اللغات نطقا أو كتابة، إنما يفعلون ذلك لأسباب من بين أبرزها تشبثهم بهويتهم وقوميتهم، ولوجود لغة خاصة بهم تفي بمختلف ما يريدونها منها في تصريف شؤون حياتهم المقصودة في مختلف الأصعدة الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية وسواها. فأما بالنسبة للتشبث بالهوية والقومية، فإنه التشبث المنطقي كما نرى ويرى الكثيرون ممن يرفضون مختلف مظاهر الاحتلال، وبالتالي فإن من يأخذ عليهم مثل هذا الموقف إنما هم الجاهلون والعنصريون وحدهم(2). ولعل أصحاب العربية ممن يرفضون المثاقفة على الطريقة الغربية، لن يقوموا بتفسير هذا النزوع الكردي تفسيراً خاطئاً، ينطلقون فيه من المواقف العاطفية غير العقلانية (أنصر أخاك ظالماً أو مظلوماً) الذي يتصور أصحابه عن سوء قصد أو بدونه، أن الكرد إنما يفعلون هذا، لأنهم يسعون إلى تدمير الوجود العربي أو محاربته في أبسط الأحوال. وأما بالنسبة للسبب الآخر – وجود اللغة الخاصة، فإنها مما يجب على الشعوب كافة المحافظة عليها، لتبقى لها شخصيتها. يقول أحمد فؤاد سليم: فزرع لغة الآخر، هي اولى أدبيات السيد الذي يريد أن يكون سيداً على مجرد أتباع. والتاريخ البعيد والقريب لا يزال ماثلاً على ما جرى بين شعوب الكرة الأرضية، ذلك أن اللغة هي الأداة البرهانية لمسلمات العقل التاريخي، وثمة ما يتعين على السلطان الجديد أن يفعله لإحكام هيمنته على الآخر. أن ينسخ لغة الآخر. ويحلّ (برفع الياء وكسر الحاء) لغته مكانها (3).



إن العرب إذا ما نظروا إلى الأمر من زاوية الظن السابقة التي تقدم الكرد للأذهان على غير حقيقتهم، وعلى أنهم في رفضهم استخدام اللغة العربية لتمشية شؤون حياتهم إنما يفعلون ذلك لتأكيد عداوتهم للعرب وبغضهم لهم، سوف تكون حالهم كمثل حال من يلح في استعداء الآخر عليه، ودفعه لخوض صراع اضطراري، نعتقد أننا وأياهم جميعنا معا، نرفضه ولا نقبل به، لأسباب التاريخ المشترك وسواها من الأسباب. وإذا ما سعى إليه أحدنا، فإنما هو الذي يقع في إحدى المنزلتين: الأولى التي يكون فيها مستبداً أو مستعمراً (بكسر الميم)، والثانية التي يكون فيها صاحب شخصية جاهلة لا تدرك بأن اللغة كما يرى سوسير حدث اجتماعي أيضاً، وأن القوة الاجتماعية تعمل على تماسك النسق اللغوي بقوة شديدة إلى درجة لا يقبل فيها الفرد تغيير اللغة(4).

وليس لستطراداً فمن بين الأسئلة العديدة التي يرددها الناس في مثل هذه الأيام التي يقال فيها أيضاً بأن العالم

أصبح كمثل قرية صغيرة بالنظر لثورة كل من التكنولوجيا والانفوميديا (الآلة والمعلومات) معاً، وأن عملية أمركة العالم تجري على قدم وساق وبآلية متسارعة، هناك سؤال يتردد أكثر من سواه فوق الألسنة: هل يعدّ من قوانين الحياة وجود نمط واحد للإنسان، حضاري أو اجتماعي أو غيرهما من الأنماط التي يتناولها عادة علماء الاجتماع في دراساتهم؟

غالبا ما تأتي الإجابات بالنفي، وذلك لأن القول بضرورة سيادة مبدأ نهاية الاختلاف بين المجتمعات أو الأقوام، إنما يعدّ تمهيداً سلساً ومخادعاً لما يمكن أن نسميه الاغتصاب الفكري، الذي يحول الإنسان إلى مجرد رقم لا قيمة له في الحياة. وهذا بحدّ ذاته يشير إلى أنه من بين الأخطار التي يواجهها البشر، سعي بعضهم إلى فرض نمط بعينه، بصرف النظر عن جنسية هذا النمط ، ولون عينيه وبشرته ، وبصرف النظر عن لغته وثقافته التي يحملها، وحضارته ونوعية هذه الحضارة التي يبشر الآخرين بها ويدعوهم إلى الانقياد لها. إن مبدأ نهاية الاختلاف يمحو الذاتية، ويشكك في الخصوصية التي بدونها يصبح الإنسان هشاً، ضعيفاً، طيعاً، ومجرد رقم في معادلة لها من الاتساع والقوة والثبات ما لقوى الطبيعة من جبروت وعظمة ودقة تقبل (برفع التاء) ولا تناقش(برفع التاء أيضاً)، إما لقدسيتها أو لعدم قدرة الانسان على تفسيرها(5).

ومما لاشك فيه أن القارئ يعرف أكثر من هذا كله. ويعرف كذلك أن وهم السعادة بالارتقاء والتطور من خلال الأخذ من حضارة ما من حضارات الشعوب الأخرى هكذا بدون فهم للاختراق الثقافي، إنما سوف يقود في نهاية الأمر إلى تكريس هذه الحضارة، وجعلها في مكان علوي، فيما تبقى حضارة الشعب الذي يقوم بذلك، وكذلك ثقافته في مكان سفلي ليس هو مكانها الحقيقي، وإنما هو الاحساس بالدونية من يقود إلى ذلك. فإذا كانت الحال هكذا، فهل يصبح من حق العرب أن يفرضوا على الكرد صيغة أخرى للمثاقفة تختلف عن تلك التي نحبذها وندعو إليها في أحاديثنا حول المثاقفة مع الغرب؟ إن من يمنح نفسه مثل هذا الحق، يكون قد اختار الطريق الذي يحوله إلى واحد من الغزاة الذين حاولوا عبر التاريخ السيطرة العقلية على الكرد، وهذه هي إحدى صفات المستعمر الذي يرسم الخطة في معركته، على أساس البدء بالسيطرة على العقول أولاً، على اعتبار أنها التي إذا ما تمت السيطرة عليها، فلا بدّ أن يستسلم أصحابها، ويلقون السلاح ، فلا يعودون يقدرون على مقاومة محاولات الاختراق الثقافي وسواها من أشكال الاختراقات. ومن هنا أيضاً جاءت فكرة رفض مختلف صيغ المثاقفة التي لا تجري في اتجاهين متقابلين، وليس في اتجاه واحد. بمعنى آخر، فإنه يجب علينا كعرب، أن لا نبحث في الكرد وحياتهم وثقافتهم عن صدانا نحن كعرب، وعلى غرار ما يفعله الغرب في تعامله مع الآخرين من شعوب العالم قاطبة. إن البحث في شأن الآخر وجوداً وثقافة يتحول بالنسبة للمركزية الغربية، إلى نوع من البحث عن صدى تلك المركزية في الآخر، فدراسة الآخر لا شأن لها بخصائصه الذاتية هو، إنما بإعادة إنتاج لمركزية الغرب، مقابل تهميش الآخر(6).

يفيد كل ما سبق في تحديد نوع السلوك الذي من اللائق المضي فيه في التعامل مع الآخر- الكردي في حال هذه الدراسة، وبالذات إذا ما استقرّ الإيمان بضرورة استخدام النظرة المتوازنة عند التعامل مع البشر. وهو السلوك الذي لا يضع الناس في منازل يتمّ بناؤها على أساس تراتبي هرمي كمثل ما فعله أرسطو عندما قسم الناس على وفق إيمانه بوجود منزلتين لهم: يونان > بربر، أو أحرار بالطبيعة وعبيد بالطبيعة. ومع مثل هكذا قناعة، علينا الاعتراف في حال الرغبة في المثاقفة مع الكرد، بأنه ليست هناك بتاتاً خارطة للعالم ، فيها فضاءات وامتيازات أو جواهر مكرسة كما يقول إدوارد سعيد إلهياً أو مذهبياً أو لغيرهما من الأسباب. ثم وهذا مما لا يمكن التقليل من تأثيره في هذا المضمار، فإن أولئك الذين اكتووا بنيران المثاقفات الظالمة كما هي الحال بالنسبة للعرب

على وجه التحديد، جدير بهم قبل غيرهم، أن يرفضوا تحويل النفس وما يعتمل في داخلها إلى نقيض سلوكي، تقيم عندها الحواجز بينها وبين الآخرين وألسنتهم وثقافاتهم، وتتبنى فكرة العطاء وحدها وتأبى الأخذ من الآخر – الكردي الذي جعلت له مكانة ثابتة عليه القبول ما دام فيها بالأخذ وحده، شاء ذلك أم أبى. إن سلوكاً كهذا، ما هو إلا شكل من الأشكال السلوكية التي تأباها النفس العربية، التي لا يمكنها لأسباب أخلاقية وتاريخية وحتى دينية أيضاً، نفي الكردي من الحيز ذاته الذي يعيش معه فيه، منذ سنوات بعيدة موغلة في القدم، تماماً كمثل ما تأبى المركزية الغربية الظالمة: هناك الكتابات التي قد تعزّ على الحصر، التي تتحدث عن المركزية الغربية التي جعلت وتجعل الحضارة الغربية نزاعة إلى احتواء الآخر وترويضه، ودمجه في نمطها الحضاري ومنظومته القيمية. وهي النزعة التي اعتمدت طريق الصراع في العلاقة بالآخرين، بل وجعلت من هذا الصراع مع الآخرين ومن احتوائهم، وإلغاء ذاتيتهم وخصوصيتهم وهويتهم وتميزهم(7).

من المفارقات اللافتة للانتباه، والمثيرة للدهشة والحيرة وربما السخط وسوى ذلك من الأحاسيس التي تبعث القشعريرة في النفوس، أن رجلاً من النخبة التي توصف عادة بالمثقفة، كان قد ذهب في زيارة إلى كردستان، حيث أمضى فيها أياماً معدودات (أقل من عدد أصابع اليدين كما قال)، برفقة زوجته وأبنائه، فرجع منها وقد اكتشف الخطر (على حدّ تعبيره) الذي يتربص بالعرب، الذين ربما لا يدري الشيخ المتدين والخطيب المفوه، أن المفكر الاسلامي المغربي "مالك بن نبي" قد قال فيهم ما لا يقوله إلا محب لهم أومريد، بعد أن رأى فيهم استعدادهم لأن يستعمروا (بضم الياء وفتح الميم) على رغم قناعاته الكبيرة بدور المسلمين الحضاري في تاريخ البشرية (8). ووجه المفارقة أن هذا الشيخ الذي يعتبر التبشير بحضارة الغرب نوعاً من الخنوع على رغم أن مشايخ كثيرين لم يعتبروها كذلك كمثل محمد عبده ومالك بن نبي نفسه، هو نفسه الذي يعتبر الدعوة لمحو الذاتية والتشكيك في الخصوصية نوعاً من الرغبة بإشاعة الهشاشة والضعف في المجتمعات، وهو نفسه الذي بين ليلة وضحاها أصبح يدعو وربما دون أن يصرح بذلك علانية، إلى ضرورة انسياق الكرد وراء النمط العربي، على الرغم من إيمانه القطعي بأن هذا النمط لم يستطع ومنذ قرون عديدة الارتقاء أو التخلص من قيود التبعية للغرب التي يسهب كثيرا في الحديث عنها وعن مضارها التي لا حصر لها. لقد ظل هذا الصديق يتحدث والدهشة بادية على وجهه، عن لغة إنجليزية تغزو شوارع مدن الكرد، وواجهات محلاتهم، وأسواقهم، في حين أنه ولا أعرف لماذا، كان يتناسى شوارع المدن العربية، التي في صريح العبارة علمتني على المستوى الشخصي الكثير جداً من مفردات اللغة الانجليزية ، التي غزت حتى مناهجنا في الجامعات التي يدرس أبناؤنا فيها.

هذه واحدة من المفارقات المرعبة. وذاك الخطيب المفوه الذي سبقت الإشارة إليه يعرف أن الانجليزية تغزو مختلف مفاصل حياة العرب، وأنها إنما اخترقتهم من أقصى اليمين إلى أقّصى اليسار، ومن الأعلى إلى الأسفل، ووصلت إلى الأعماق، للدرجة التي جعلته يستشهد في الكثير من المرات بما عده (المسيحي) إدوارد سعيد اغتصاباً جنسياً شنيعاً، ظل يراه قبل موته بالسرطان في مختلف الاختراقات التي طالت الجسم العربي. فلماذا ما دامت حال هذا الخطيب المفوه كذلك، أصبح يطالب بأن تغزو اللغة العربية موطن الكرد، وتسيطر على ألسنتهم؟ إنها المفارقة المرعبة وليذهب الآخرون إلى الجحيم كما يأمل ويتمنى، ما دام هذا الغزو الذي يدعو الرجل إليه سوف يحقق له غايته في رؤية العلاقة بين العرب والكرد كما يتصورها هو، وليس كما يطلبها المنطق، الذي يحتم وجوب أن تتحرك المثاقفة في اتجاهين كما سبقت الاشارة، دون أن يغيب عن الأذهان أن صاحبنا هذا إنما يعارض القرآن الذي يستند إليه في الكثير من مماحكاته الفكرية.

إن رغبة الرجل تلك، تضعنا أمام ذلك السؤال الذي بقي المفكر الإسلامي الآخر محمد أسد يكرره بمرارة شديدة، وهوسؤال هام وجدير بالاحترام حقاً: هل يمكن أن تكون طريقة التفكير اليونانية – الرومانية القديمة التي قسمت العالم إلى يونانيين ورومانيين من جهة ، وبرابرة (بالإذن من البربر فأنا ضد هذا التقسيم) لا تزال مكينة في الفكر الغربي ، إلى درجة أنها لم تستطع أن تقبل ولو نظرياً بالقيم الإيجابية لأي شيء يقع خارج مدارها الثقافي الخاص ؟؟

إنه السؤال الحاد والجارح ربما الذي يضعنا أمام قانون ازدواج المخيلة والرغبة، الذي تعامل معنا الغرب على أساسه، فجعلنا صورة مشوهة، تماماً مثلما يحاول أن يفعل الكثيرون منا مع الكرد، فقدمنا ربما بدون وعي منا أو به مختلف الأسباب التي جعلت الغرب يغزونا ثقافياً، وليس للتثاقف معنا على وفق التصورات سابقة الذكر. فهل يريد صاحبنا الخطيب المفوه تكرار التجربة بعد استبدال بجريه بين منفذي الأدوار في هذه المرة، بحيث نضع أنفسنا في مكان الغرب، ونضع الكرد في مكاننا، ونجعل صورتهم أخيراً كمثل الصورة التي رسمها الغرب لنا، فنغزوهم ثقافياً، بدل التفكير بالمثاقفة معهم، على وفق شروط المثاقفة المثالية التي تسير في اتجاهين متقابلين عرب/كرد وكرد/ عرب، وليس في اتجاه واحد فقط يبدأ منا وينتهي عندهم؟

وثمة بالإضافة إلى كل ما سبق، من ينظر إلى التنوع الثقافي بصرف النظر عن الشكل الذي يتخذه ومستواه، باعتباره سبباً من أسباب إضعاف الشعوب والدول وإيصالها إلى التمزق والتشظي، وربما إلى أن تصبح كيانات متناحرة، يذبح بعضها البعض الآخر. وسوى هؤلاء ثمة من يعتقد بأنه لولا التنوع لما تقاتلت المجتمعات وتطاحنت وخاضت الحروب، ولبقيت تعيش في حالة من التجانس المريح، فأين المنطق في هذا كله؟

قد يصح مثل هذا الاعتقاد إذا تحوّل التنوع إلى حالة مرضية غايتها التفريق وليس التجميع والتوحيد. إلا أن ما هو محتمل كذلك وفي درجة بالغة القوة، أن يحدث عكس ذلك، فتتعامل المجتمعات – وهذا أمر يرتبط بطبيعة المجتمع ودرجة وعيه - مع التنوع باعتباره أحد أسباب إثراء حياتها، وذلك على وفق الاعتقاد بأن الاختلاف نعمة وليس نقمة باستمرار. إنه في حالات المجتمعات الواعية المتقدمة على المستوى الفكري، لن يكون عبئاً ثقيلاً، كما أنه لن يكون سرطاناً قاتلاً وفتاكاً، وإنما أحد مظاهر الصحة والحيوية التي تقود إلى التطور والرقي: أليس قوس قزح بشارة للمطر القادم من السماء وبشارة خير؟

وعلى هذا يمكننا القول بأن التنوع الثقافي، ومثله التنوع الديني والمذهبي وحتى العرقي، لا يمكن أن تعتبر من العيوب في أبنية المجتمعات. والتنوع قطعاً إذا ما حسنت النظرة إليه، سوف يصبح سبباً للتلاحم والتفاهم والعيش المشترك. وهذا ما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن المجتمعات التي يحاول أي من مكوناتها العرقية الأثنية أو الدينية أو المذهبية احتكار السلطة، والسيطرة على بقية المكونات الأخرى، هي أكثر من غيرها من المجتمعات عرضة للتأثر السلبي بالتنوع، وذلك انطلاقاً من القاعدة الفيزيائية التي تقول لكل فعل رد فعل مساو له في المقدار ومخالف له في الاتجاه، وكذلك تماشياً مع الرأي الذي يقول بأن كل محاولة للسيطرة على الآخر، لا بدّ أن تقود في محصلة الأمر النهائية إلى بروز محاولة معاكسة، تتراوح قوتها بين ما هي مساوية أو دون ذلك أو أكثر، بهدف التحرر من ربقة هذه السيطرة، التي يجتهد أصحابها عادة في تقديم التبريرات لمثل نزعتهم المخيفة هذه.

والمثال الذي يبين صحة ما نذهب إليه في القول بوجود صورتين للتنوع، إحداهما يكون فيها إيجابياً، والثانية يكون فيها سلبياً، نراه في النموذج اليوغسلافي الذي شاهدناه في العقود الماضية في الكيانات العرقية والدينية التي كانت الدولة اليوغسلافية تتكون منها. فلقد وجدت هذه الكيانات

في القوميات العرقية، والانتماءات الدينية المتعددة التي قامت عليها وحدتها، أداة مثلى لاسترجاع خصوصياتها(9). أي أنها استعملت التنوع الذي قامت عليه وحدتها السياسية والتنظيمية في مرحلة معينة (يوغسلافيا تيتو تحديداً) طريقة لاسترجاع حق الاختلاف في مرحلة لاحقة (يوغسلافيا ما بعد تيتو)، على اعتبار أن حق الاختلاف، إنما يعني كذلك حق التنوع في مختلف التمظهرات الإنسانية.

إن كلاً من المكونات العرقية على سبيل المثال، وبصرف النظر عن عناصر الالتقاء أو الاختلاف بينها، لا بدّ ان تكون خصوصياتها التي تتمايز فيها عن بعضها، وهي تمايزات ثقافية أولاً وأخيراً. وإلى ما يتفق مع هذا الفهم، فقد شعر الكرد منذ القدم بوجودهم المستقل، وبوحدة اللغة والأدب والثقافة والتاريخ، وظهروا كشعب له خصائصه التي تميزه عن الشعوب الأخرى(10).

ولأن الثقافة عموماً لا تقبل أن تكون أداة طيعة لنشر أي شكل من أشكال النفوذ باسمها أو على حسابها، فإنها ترفض الهيمنة عليها من أية ثقافة أخرى مهما كانت قوتها. إن الثقافات عموماً تحيا وتتطور على وفق قوانينها الداخلية وحركتها الآلية الطبيعية، وليس على وفق إرادة فوقية طارئة، أو بسبب قرار تصدره سلطة جائرة في يدها القوة. وكلما مورس ضدّ الثقافة أي شكل من أشكال التعسف والتعنيف، إلا والتجأت دفاعاً عن نفسها وحماية لكيانها، إلى الانطواء والتحصن والانغلاق المنذر بهبّة الجريح العنيفة، المشحونة بالغلّ والتعصّب(11).

علينا في حديث هذا مجاله أن نسأل أنفسنا كعرب: هل نريد أن ننتج ثقافة متسلطة قاهرة، وهل نريد بالتالي أن نلحق كل شيء كردي بذواتنا؟ وباتجاه تحديد الاجابة ومباشرة الصدق في البوح، علينا أن نلقي أضواء سريعة كاشفة على موقفنا كعرب من المرجعيات المستعارة في إطارها العام، وكذلك أضواء كاشفة أخرى على دعاة الهيمنة والمبشرين بالغرب من مفكرينا، وذلك على اعتبار أن العدالة تحتم العمل بالقاعدة التي تقول: ما تقبله لنفسك عليك قبوله لغيرك، وما ترفضه لنفسك عليك أن ترفضه لسواك. وبغير هذا فإن أي حديث يصبح مجرد أكذوبة ولن ينقذنا لاحقاً مما قد يقال ضدّ الثقافة العربية التي عانت الكثير من هيمنة الثقافة الغربية.

من المعروف أن الحياة العربية وكما يرى الكثير من المفكرين والمصلحين الاجتماعيين، قد مرت وهي ما تزال إلى حد كبير في حالة من الجمود والتخلف. وأننا منذ عقود طويلة نواجه ما يشبه الانهيار الشامل في مختلف الأصعدة. وقد صاحب هذا الوضع المزري ظهور العديد من دعاة الإصلاح والتحديث. وعموماً فإن تفكير الإصلاحيين اتجه نحو الداخل بهدف تغييره ، فيما اتجه تفكير دعاة التحديث إلى الخارج للاستفادة من معطياته الحضارية ، وتوظيفها في خدمة المشروع العربي في التطور. وهنا، ولئلا نثقل على القارئ، سوف نبتعد عن آراء الاصلاحيين واجتهاداتهم على اعتبار أنها لا علاقة لها بموضوعتنا، وسوف نكتفي بالاشارة إلى آراء دعاة التحديث، فنناقشها على قدر المستطاع والضروري لأغراض هذه الدراسة ، وذلك لأهمية هذا الجانب الذي يرتبط بالتنوع الثقافي والمثاقفة وعملية غزو الآخر ثقافياً. ولكن قبل الوقوف أمام موضوعة الحداثة التي يدعون إليها، نرى وجوب القول من باب الدفاع عن الذات على الأقل، أن من أبرز خصائص الحداثة التي يؤمن بها الكثيرون ونؤمن بها، أن تكون حداثتنا نحن، وليست نسخة شائهة من الحداثة الغربية(12). فما الذي نعنيه بحداثة النسخة الشائهة، وكيف ظهرت ملامحها في الثقافة العربية؟ إنه سؤال هام وجدير بالانتباه، وتقتضي الإجابة عليه البحث الدقيق، والمناقشة المستفيضة لكل أو لأغلب ما قيل حول الحداثة، وهي مهمة تحتاج إلى صبر وجهد كبيرين، ومثلهما إلى ترسانة هائلة من المعارف والمعلومات

والقدرة على النفي والإثبات اللذين بدونهما لا يمكن إقناع القارئ بصحة هذه الفكرة أو عدمها.

لقد شكلت المرجعيات المستعارة في الثقافة العربية، أساس الجهد الذي قام به مفكرون عرب كثيرون بذلوا جهوداً جبارة لتوضيح سيئاتها وأخطارها على مشروع النهضة العربي، ومن هؤلاء عبدالله إبراهيم المفكر العراقي الشهير، وتعد تجربته مثالاً لما نتوخاه في هذه الدراسة. ونحسب أنه بالقدرة على الاستنباط، والمعرفة التي يمتلكها بشؤون المنظومات الفكرية والثقافية وكيفية تشكلها، وكذلك بإلمامه العميق بفكرة المركزية الغربية وأساليب تحقيقها، ومعرفته بالحضارة العربية الإسلامية وكفايتها وخصبها كذلك، استطاع أن يحقق غايته – غايتنا كرافضين للحداثة في نسختها الغربية ، كما واستطاع من الجانب الآخر تقييم ما قدمه دعاة التحديث في جانبه الثقافي الفكري والكشف عن عيوبه.

إنه على سبيل التقريب يناقش ما قدمه طه حسين، الذي يعدّ المفكر الأهم من بين دعاة التحديث والتبشير بالغرب. وطه حسين كما يقول فيه يعتبر حادي قافلة هؤلاء الدعاة ، وأشدهم خطراً. ولقد اختلفت الآراء حول خطابه الفكري، وانقسمت بين مؤيد ومعارض : فأما معارضوه فقد رسموا له صورة المارق الهدام الذي لا يتورع عن العبث بمقدسات الذاكرة الجماعية للأمة، مثلما حدث إبان تناوله موضوعة الشعر الجاهلي على وجه التحديد. وإذا ما أردنا مناقشة خطابه ، فإن أول ما يلفت الانتباه في هذا الخطاب: تصوره لثنائية الشرق والغرب. وهو بدل الانطلاق كما يقول إبراهيم من الاعتبار الجغرافي كما تحتم مفردتا شرق وغرب ، ينطلق من الاعتبار الثقافي ، الذي يقسم العالم إلى مجالين : الشرق البعيد (الهند ، الصين، اليابان) والآخر (الغرب الاوروبي)، ثم يضع بينهما (الشرق القريب) . وهو مصطلح مهجن كما يقول عنه ، يأخذ اسمه من المجال الأول : الشرق ، ويأخذ مضمونه من المجال الثاني: الغرب (13).

ونحن في اختيار طه حسين وآرائه، فإنما لأنه في نظر الكثيرين يعتبر صاحب اجتهاد خلافي، اختلفت الآراء فيه وحول أطروحاته التي يرفضها مختلف أولئك الذين يحملون فكرة الدفاع عما تسمى أصالة الأمة العربية وتراثها. أي إننا في اختياره دون سواه ، نكون قد أوضحنا صورة الرفض العربي لكل المبشرين بالحضارة الغربية وبضمنهم المفكر الأبرز طه حسين. ويقول عبد الله إبراهيم الذي يعدّ واحداً من أبرز دعاة التحديث كذلك، لكن على وفق قاعدة يختلف بها مع طه حسين وسواه: في الوقت الذي يتبنى فيه طه حسين مبدأ (المقايسة) لإثبات أن الثقافة العربية الإسلامية استمدت مبادئها الفكرية والدينية والسياسية من الحضارة الغربية – الإغريقية على وجه الخصوص، فإنه يلح على مسألة ارتباط مصر بهذه الحضارة وقربها منها. ويضيف: إن المماثلة بين أوروبا ومصر متجذرة في وعي طه حسين، وفي اعتقاده فإن مصر تخلفت عن نظيرتها الأوروبية لأسباب خارجة عن إرادتها – العامل العثماني. ويأخذ عبد الله إبراهيم على طه حسين نظرته إلى الحملة البونابرتية على مصر والشرق، التي يباركها وبشدة. كما ويأخذ عليه نظرته إلى الاسكندر المقدوني الذي لا يرى فيه فاتحاً للأرض، وإنما "فاتحاً للعقل". أي أن عبدالله إبراهيم يأخذ على طه حسين انحيازه الواضح للغرب، وكيله المديح لحضارته، وتقليله من شأن الفلسفة الشرقية، التي يصفها بشتى صفات الدونية، في حين يراه على عكس هذا تماما في حديثه حول المسلك الفلسفي الذي نشأت عليه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو طاليس، وكذلك فلسفة ديكارت وكانط وكونت وهيغل. ومما يأخذه على طه حسين قوله: نجد العقل الشرقي يذهب مذهباً دينياً قانعاً في فهم الطبيعة وتفسيرها. ولقد خضع للكهان في عصوره الأولى، وللديانات السماوية في عصوره الراقية، وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليوناني الغربي بالفلاسفة(14).

إذن فإن وقفة عبدالله إبراهيم من أطروحات طه حسين لم تأت اعتباطاً، وهي لها مبرراتها التي يسوقها أمام القارئ بصرف النظر إن كان هذا القارئ سيختلف معه أو يتفق، لكن ما يفيدنا منها في حدود هذه الدراسة،هو الجزء الذي يرتبط بالذات والآخر كليهما معاً وجنباً إلى جنب. فقد أخذ عليه على سبيل المثال دعوته إلى إخضاع الذات لصالح الآخر الغربي بالطبع، وهو إلى هذا الرأي فيه يقول: إن طه حسين الباحث الناقد، وبصفته الريادية، كان من أوائل الذين دشنوا الإشكالية الفكرية المنهجية التي ستتعاظم مع مرور الزمن، وهي إخضاع الذات بجوانبها المتعددة، ومظاهرها المختلفة، لمعيار غربي والنظر إليها بنظرة الآخر، والبحث فيها تكوّناً وماهية من خلال رؤية غربية وبوسائل غربية(15).

لن نسهب في الحديث حول خطورة طه حسين كما يتصورها شكري فيصل(16) المفكر الآخر الذي وقف ضدّ طه حسين، ولكننا نعتقد بأننا في كل ما سبق، نكون قد أسسنا للاجابة على السؤال الذي سبق وطرحناه، ونكون في الوقت نفسه قد هيأنا الأسباب للقارئ لفهم الموقف العربي من المرجعيات المستعارة، وكذلك الموقف من الآخر وثقافته وكيفية التعامل معها.

فإذا كنا نرفض مختلف هذه المرجعيات ولا نقبل بها، سواء جاءت من الغرب أو من الشرق، على رغم ما فيها من الخير، فهل من المعقول مطالبة الكرد بالأخذ بما نرفضه لأنفسنا، فتصبح ثقافتنا العربية هي المرجعية التي على الكرد التفكير في ضوئها لمعالجة شؤون حياتهم؟ إننا نرفض ذلك ليس فقط لاعتزازنا بما في تاريخنا من العلامات الحضارية، وإنما لأن الذات لا يمكنها النمو بمعزل عن حركتها الداخلية، وهو ما يحق للكرد التفكير به كذلك، وقد يضيفون إلى أسبابنا أسباباً أخرى يرونها في أساس العلاقة التي يمكن أن تربطنا بهم.

الهوامش:

1- انظر: عز الدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان 1988.

2- يقول الشاعر الكردي أحمدي خاني صاحب ملحمة (مم وزين) الشهيرة أنه اختار اللغة الكردية ليكتب بها ملحمته على الرغم من قدرته على الكتابة بإحدى اللغتين الفارسية أوالعربية، وذلك لئلا يعتقد الآخرون من غير الكرد بأن الكرد لا لغة لديهم، وأنهم شعب متخلف لا حضارة له.

3- أحمد فؤاد سليم، مجلة العصور الجديدة، القاهرة، اكتوبر1995.

4- للمزيد: جون جوزيف، اللغة والهوية، ترجمة د. عبدالنور خراقي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،ع: 342/2007 ص76.

5- حاتم بن عثمان، العولمة والثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1999، ص20-21.

6- د. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004، ص230.

7- د. محمد عمارة، في التقديم إلى كتاب "حوار الحضارات" للكاتب عطية فتحي، مكتبة المنار الإسلامية، ص8.

8- للمزيد أنظر: بدران بن مسعود بن الحسن، الظاهرة الغربية في الوعي والحضارة، أنموذج مالك بن نبي، كتاب الأمة، العدد 73.

9- حاتم بن عثمان، المرجع نفسه، ص46.

10- رشيد فندي، الفكر القومي الكردي، دار سبيريز للطباعة والنشر، دهوك 2008، ص22.

11- حاتم بن عثمان، نفسه ص.44

12- د. عبد العزيز حموده، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، ص11.

13- د. عبد الله إبراهيم، نفسه، ص16.

14- د. طه حسين، قادة الفكر، ص73.

15- د. عبد الله إبراهيم، المرجع نفسه، ص61.

16- يقول شكري فيصل في طه حسين: إنه ليس الباحث الخطير فحسب، ولكنه داعية خطير للذي يذهب إليه أو يأخذ به. إن كثرة أبحاثه ودراساته هي أبحاث ودراسات من نحو ما، لكنها دعوات من نحو آخر. لقد كان البيان عنده طريقاً للدعوة أو للفكرة، لا تحقيقاً لمتعة فنية أو لنشوة نفسية، وهو في كل عمله داعية من نوع خاص. يدعو إلى الحضارة الجديدة – الحضارة الغربية.. عن عبد الله إبراهيم، المرجع نفسه، ص60-61.

مفهوم الهوية والسلام

د. حنان جميل هلسة

أسئلة للتأمل والحوار:

- ماذا تعني الهوية؟ وهل يمتلك الفرد هوية واحدة أم هويات بعدد الجماعات التي ينتمي لها؟ وفي حالة تعدد هويات الفرد وتداخلها، لأية هوية يكون الدور الأكبر في تحديد أهدافه وسلوكه؟

- ماذا تعني الهوية:الشخصية؟ الوطنية؟ القومية؟ والاجتماعية؟ وما الهوية التي تتحكم بسلوك الفرد والجماعات في حالة وجود صراع بين المكونات الاجتماعية؟

بعد كل ما حدث قبل التغيير وبعده في الوطن العربي، هل يمكن أن يتوحد شعوب العربية في كل قطر في هوية وطنية واحدة ويبقى كل واحد منهم معتزاً بهويته الشخصية، والجماعات معتزة بهوياتها الاجتماعية، والكل يعيش في وئام، أم أن ثقافة السلام تتطلب تذويب الهويات الفئوية؟

تحديد مفهوم:

يتداول كثير من السياسيين والمثقفين مفردة (الهوية) كما لو أنهم يحملون عنها مفهوماً مشتركاً محدداً وواضحاً، فيما يشير واقع الحال إلى أنهم يختلفون في دلالاتها ومعانيها، وما إذا كانت نوعاً واحداً أم على أنواع.

ومحاولة لتوحيد هذا المفهوم واشاعته في الثقافة بشكل عام والسياسة بشكل خاص، وتوظيفها في المشاريع الهادفة الى اشاعة ثقافة السلام، نشير إلى أن علماء النفس الاجتماعي توصلوا إلى أن الهوية على أنواع، أهمها:

1- الهوية الشخصية/ Personal Identity:

وتعني ماهية الأفكار والقيم الثابتة نسبيا التي يحملها الفرد بخصوص نفسه ودوره وفئته الاجتماعية والاحساس بكينونته وصفاته الفردية من قبيل النزاهة والكرم..

2- الهوية الاجتماعية الفئوية:

وتعني الشعور بانتماء الفرد لجماعة اجتماعية معينة، وتقاليد ومشاعر خاصة بها .

3- الهوية القومية:

وتعني أحساس الفرد بانتمائه لجماعة كبيرة أو شعب، يشتركون في تاريخ واحد وقيم وعادات وفولكلور ومشاعر مشتركة بين بعضهم البعض.

4- الهوية الوطنية:

وتعني احساس الفرد بانتمائه إلى وطن واحد تعيش فيه مكونات اجتماعية متعددة الهويات، يشكلون شعباً يجمعهم، على اختلافهم، شعور مشترك بالاعتزاز بوطن عاشوا على أرضه لتاريخ طويل، واكتسب أسم دولة لها علم واحد يميزها بين أعلام الدول.

5- .هوية الدور:

وتعني ما نستدخله من توقعات مرتبطة بالمكانات المختلفة (سياسي، طالب ،صحفي،..). فيما تعني الأدوار الاجتماعية،

باحثة وأكاديمية من الأردن.

التوقعات المشتركة لدى الجماعة بخصوص الكيفية التي تتصرف بها جماعة معينة يشترك أفرادها بنشاط خاص في سياق نشاط اجتماعي عام.

6- الهوية الثقافية:

وتعني أنماط السلوك والمعتقدات والقيم والفنون والآداب والخرافات.. والمنظور العام للأمور ما إذا كان مرناً أم قطعياً، التي تميز جماعة اجتماعية أو مدينة أو وطن.

7- الهوية الدينية:

وتعني شعور الفرد بانتمائه لدين معين واحساسه الداخلي نحو هذا الدين.

8- الهوية الجندرية:

وتعني مفهوم الشخص عن نفسه، وماهية شعوره السيكولوجي بخصوص كونه ذكراً أم أنثى، والاختلافات في السلوك الناجمة عن الفرص المتاحة والتحديات والخبرات والمحددات التي تخلقها الأدوار الاجتماعية لكل من الرجل والمرأة.

ولك أن تضيف ما شئت من الهويات التي تتنوع بتنوع المكونات الاجتماعية قد تصل إلى عشرات، كما في الهند وأمريكا، يشكلون شعباً أو شعوباً في حدود دولة لها علم واحد.

تصنيف الهويات بحسب الحجم:

مع تنوع هذه الهويات فإنه يمكن تصنيفها على أساس حجم أفرادها على النحو الآتي:

1- هويات خاصة: وتتحدد بالهوية الشخصية للفرد، بالمفهوم المذكور آنفاً، التي لا يمكن أن تتطابق مع أية هوية شخصية لفرد آخر. وتعني الهوية هنا: الذات الحقيقية التي تجيب عن سؤالين مهمين: من أنا؟ وماذا أستطيع أن أفعل؟ ونوع مفهوم الذات لديه الذي يعني تشكيلة المعتقدات التي يحملها بخصوص طبيعته وصفاته وامكاناته التي ينفرد بها، وسلوكه النموذجي، وكل ما يتعلق بالصورة الذهنية التي يحملها بخصوص نفسه.

2- الهويات الفئوية: وتشمل الهويات المتعلقة بالإنتماء لجماعات صغيرة أو متوسطة الحجم داخل المجتمع الأوسع، وتضم كلاً من :

أ. الهويات المذهبية (الطائفية). ب. الهويات العشائرية. ج. الهويات الثقافية.

3- الهويات القومية: وتضم كلاً من: أ. العرب. ب. الأقليات الأخرى.

4- الهويات الدينية: وتضم كلاً من: أ. المسلمون. ب. المسيحيون. ج. الديانات الأخرى.

5- الهوية الوطنية: وينضوي تحت هذه الهوية كل المكونات الاجتماعية التي تعيش في وطن واحد محدد الأطر.

لقد أشرنا إلى أن «الهوية» لها الدور الأكبر في تحديد أهداف الفرد وتوجيه سلوكه، ونوع العلاقة التي تربطه بجماعة اجتماعية معينة أو جماعات، لا سيما في أوقات الأزمات .

ونشير إلى حقيقة نفسية هي حاجة الإنسان إلى هويتين: واحدة للذات وأخرى اجتماعية.. الأولى تمثل كينونته و(أناه) الخاص به، والثانية تمثل عضويته في جماعة مرجعية (قومية، دينية، مذهبية..) وهما حاجتان إنسانيتان مشروعتان شرط أن لا تكون الهوية الشخصية الذات مصابة بالتضخم الذي يقود إلى الاستعلاء على الآخرين أو الإحساس بالنقص الذي يؤدي إلى الشعور بالاضطهاد المرضي.. وكلاهما من صنف البارانويا، وإن لا تثير الهوية الاجتماعية في صاحبها الشعور بإعلاء مكانه واعتبار الجماعة التي ينتمي لها بصيغة التفضيل على الجماعات الأخرى. توصيف الناس بحسب هوياتهم:

يمكن تصنيف الناس بحسب هوياتهم إلى الآتي:

1- المثقفون غير المسيّسين: يغلب لدى هذا الصنف الإعتزاز بالهويتين الشخصية والوطنية، بمعنى أن الذي يحدد أهدافهم ويتحكم بسلوكهم هو: إنماء فكرهم، وإثبات كينونتهم، والشعور بأن لوجودهم معنى، ولجهدهم التنويري جدوى.. وهم يغلّبون إنتماءهم للوطن على الإنتماءات الاجتماعية الأخرى.

2- السياسيون: ويقصد بهم الأفراد المنتمين لأحزاب وكيانات سياسية بضمنهم المسؤولون في الدولة على صعيد الرئاسات الثلاث والمؤسسات الحكومية، وهم على صنفين:
أ- الاسلاميون: وهم المنتمون لأحزاب وكيانات دينية بأهداف سياسية، ويكون للهويتين الدينية والمذهبية، لدى هؤلاء، الدور الأكبر في تحديد أهدافهم وتوجيه سلوكهم.
ب- العلمانيون: وهم المنتمون لأحزاب وكيانات تدعو إلى فصل الدين عن السياسة، ويكون للهوية الوطنية الدور الأكبر في توجيه سلوك وتحديد أهداف غالبيتهم.

3- القوميون: ويغلب لدى هؤلاء التعصب، بدرجات، لقومياتهم العرقية. وتحدد الهوية القومية لدى هؤلاء أهداف، ونوع علاقاتهم مع أفراد القوميات الأخرى.

4- الطائفيون: ويغلب لدى هؤلاء التعصب، بدرجات، لمذهب إسلامي معين او دين أو معتقد غير إسلامي، ويكون محرك السلوك لدى هؤلاء هو الهوية المذهبية أو الهوية الدينية.

5- العشائريون: ويمثلون شيوخ ووجهاء القبائل والعشائر الكبيرة والمتنفذين فيها. وتتحكم الهوية العشائرية في سلوك هؤلاء ونوعية علاقاتهم بالآخرين.

6- الجماهير الشعبية: وهم الغالبية من الناس غير المسيسين، وهؤلاء لا هوية محددة لهم، تحرك سلوكهم وتعين أهدافهم، إنهم يتوزعون بحسب الظروف الموقفية على جماعات الهويات التي يكون لها الدور الفاعل في حمايتهم الشخصية وتحقيق مصالحهم.

ثقافة السلام:

يعرّف قاموس وبيستر «الثقافة بأنها: تطور وتحسين وتهذيب العقل والانفعالات والاهتمامات والعادات والاذواق، فضلاً عن الآداب والفنون والافكار والتقاليد والمهارات الخاصة بجماعة معينة في زمن معين». ويضيف قاموس اكسفورد، إن الثقافة تعني الجانب الذهني للتمدن أو التحضّر.

وما يهم هنا أن الثقافة، بوصفها قيم وأفكار ومعتقدات، هي التي توجّه سلوك الفرد وتحدد نوع أهدافه. ولك أن تشبّه الثقافة، من حيث قوة تأثيرها في السلوك، بالبرنامج الرقمي الذي يتحكم بعمل الحاسوب.. وأن تفترض أن بداخل كل واحد منّا (مركز سيطرة ثقافي) هو الذي يوجّه سلوكنا ويحدد أهدافنا.. وكما أن الثقافة القائمة على التنافس تشجّع على العدوان، فإن الثقافة القائمة على السلام تشجّع على التعاون والإيثار. ويعرّف قاموس وبيستر «السلام» بأنه: التحرر من الحرب وتحقيق الأمن الاجتماعي والتوافق والإنسجام والصفاء بين الناس. وعلى هذا الأساس فإن «ثقافة السلام» تقوم على ما ذكر في أعلاه، وتعمل على أن تكون الوسيط لنقل: القيم، الأفكار الأخلاقية، المعلومات، التقاليد، العادات، الانفعالات، والفنون بين الناس والأجيال والأمم والحضارات.

وبهذا تكون ثقافة السلام قوة منتجة من خلال نقلها للأنماط الثقافية من الماضي إلى الحاضر، وخالقاً مهماً ومؤثراً تربوياً فاعلاً بما تمتلكه من قدرة على ابتكار ما هو جديد من القيم والمعايير والاتجاهات والسلوك.

وتتحدد قيم ثقافة السلام بالآتي:

1- فهم واحترام ثقافات الآخرين وأديانهم.

2- حق كل فرد في أن يعامل بشكل أنساني، واحترام قيمه الثقافية ومعاييره وتقاليده.

3- تأمين حرية كل فرد، وحمايته من العنف والإرهاب والحرب.

4- تأمين الحقوق المتساوية لكل من الرجال والنساء.

5- التضامن بين الناس على صعيد شعوب العالم، ومناصرة قيام نظام اقتصادي عالمي عادل.

6- فصل الدين عن السياسة.

لتحقيق السلام بين المكونات الاجتماعية في أقطار الوطن العربي وتنفيذ المشروع السلمي يجب أن تبدأ بخفض الصراع بين الهويات باعتماد الآتي:

احترام كل الهويات، والاعتراف بحق وجودها وتطورها واحترام خصوصياتها، وعدم التعرّض لمعتقداتها وما يخصها من مناسبات، باستثناء التحليل العلمي القائم على الحوار الموضوعي، بهدف تنقية المعتقد بما ينسجم والحياة المعاصرة، وتصحيح أفكار خاطئة بخصوصه قد تحملها أفراد جماعات أخرى.

التفاعل المتبادل بين جماعات الهويات في المناسبات الوطنية والدينية والثقافية والترويحية، بما فيها تبادل الزيارات في المناسبات الخاصة بجماعة كل هوية.

ضمان عدم تعريض أفراد جماعة أية هوية إلى الإحباط الناجم عن حرمانهم من تحقيق حاجاتهم المشروعة، لا سيما الأساسية منها المتمثلة بالطعام والسكن والصحة والتعليم .

إن ما ذكر في أعلاه تحقق في المجتمعات التي نضجت فيها الديمقراطية وصار فيها مبدأ تداول السلطة سلمياً تقليداً ثابتاً. والفرد في هذه المجتمعات يكون معتزاً بهويتيه (الشخصية والاجتماعية)، مانحاً حق الاعتزاز نفسه لأي فرد آخر وأية جماعة أخرى في المجتمع الذي يعيش فيه.. وهذا ما ينبغي أن يتصف به الفرد العربي بعد أن تغير نظامه السياسي من الدكتاتورية إلى الديمقراطية.



لوحة للفنانة رديفه حداد زريقات / الأردن

بين الشعر وماهيته

سميح الشريف

أودّ أن أبدأ بهذه الجملة التقريرية، ومفادها أن لا أحد يملك تعريف الشعر باعتباره وسيلة مراقي النفس البشرية إلى المجهول على سلّم الطبيعة ، فمبلغ اجتهادنا لا يتجاوز التعبير عن إحساسنا بوجدان هذي النفس ولسانها الذي يطول دون أن يقول، وسيصدمنا ونحن نلحّ في التعريف أننا نتوسّل تعريف مجهول بمجهول ، مهما استخرنا معارفنا ولغتنا ومقولاتنا حين نعتبر النقد مسباراً فيما يتبدّى لنا من أبعاده العميقة والمسطّحة، فنحن لا نستطيع الذهاب لأبعد من اعتباره تصويراً لقلق النفس البشرية التي تخاطب إحساسنا باستهانة زريّة بملكات العقل التي لا تستطيع التحرّكَ إلا بوسط محضٍ ماديّ، وكثيرةٌ هي الأشياءُ التي تُخفق ملكاتُ العقل في تقنينها وتقف حيالها كالطفل الذي يألف أُمّه ولا يعرفها بغير تذوّق الثدي ودفء الصدر. والتقنينُ يتحدث بلسان العلم فيوصّف دون أن يُعرّف، فقد وصّف ما أمكنه من من عناصر هذا الكون ولم يُعرّف القوة التي تُفعّل هذه العناصر وتكسبها خصائص الفعل في الطاقة التي تظهر في تحولاتها إلى مرئيّات جميلة وتختفي فيها كالنار والضوء على سبيل المثال، ذلك أن تقنيننا للسّالب والموجب تقنينٌ لفعل ميّتَيْن منفردين، حيّيْن مجتمعيْن!

إن كوننا بمجموعه يخضع لهذه الثنائية الخارقة، فالطاقة التي يمتنع ظهورها، لا تمنع حضورها في الفيزياء متعاشقةً متزاوجةً معها، ترى هل الشعر بعيدٌ عن ذلك كوليد ناشئٍ عن تزاوج وتعاشقٍ بين النفس والجسد؟، ويقيني أنه ليس بعيداً عن ذلك من حيث أننا نعيش في كونٍ متجانس، فالنفس لا تُرى، ولكنها تظهر في فيزيائية الجسد غاضبةً أو راغبة بحكم هذا التزاوج والتعاشق وذلك شرطٌ في تعريف الجسد الحيّ، وانتفاءُ هذا الشرط تعريفٌ بموت الجسد. تُرى هل هي الطاقة عينُها ندعوها بالنفس في فيزيائية الجسد؟

والكلمةُ رسم فيزيائي مرئيٌّ، تتزاوج وتتعاشق بالمعنى الذي يظهر بها فيكسبها الحركة والحياة، فكلمة الحزن مثلاً وظيفتها رسمُ حادثة الألم الذي تنبئ الدموع أو اختلاف شكل ولون بشرة الوجه بحدوثه.

إن طرحنا بالتالي يشي كذلك بتزاوج وتعاشقٍ بين الرياضيات كرقم كونيٍّ مختفٍ في عباءة الفيزياء كالأبعاد والتسارعات والثّقل في أي منحىً نذهب إليه، ذلك أن الرياضيات فرضيّات تُستبصر بينما الفيزياء تقنينٌ لما يُبصَرُ، وكلاهما متعاشق متزاوج ينشأ عنهما وليد اسمه القِيم.

إن استقصاءنا معرفة وتعريف الشعر ربما هو ما دعا أخانا أدونيس لأن يتوسل معرفة الشعر، فكتبه مؤخراً بمعادلاتٍ ترميزية رياضية في قصائده، ويصحّ لنا أن ننفي الشعرية أو حالة الشعر فيما كتب من حيث لم يحرّك وجداننا، وتلك محاولةٌ منه ربما لنقل الشعر إلى أرضية العقل. ويقيني أنه

شاعر من الأردن.

لم يوفّق بمحاولته بالنظر لاختفاء الشعر الذي يتفرّد وجدان النفس بخاصيّة نقل أثره إلى العقل، وليس وجدان الرياضيات لو صح مثل هذا الوجدان في الرياضيات مع إدراكنا أن الشعر والرياضيات متآخيان في غائية المسار نحو المجهول متغايران في المسار، ويبدو هذا المجهول غير زاهدٍ في ملاعبتنا بفرضيات خيالٍ لا حدود لجموحه يتوقف عندها، فالانبهار الذي يهز وجدان النفس لا يفلح في الإقامة طويلاً فيه من حيث يخليه بارتقاب آخر يليه.

ومع افتقاري لمعرفة مهابط الشعر في حلل اللغات الأخرى من حيث إخفاق ترجمته لنكهة الشعر ذاته، إلا أني أستبصر نشأته في لغتنا العربية بعبق نكهته التي تشارك البيئة في إضفاء أثرها عليه. ومع أن لغتنا العربية ذات انتساب لأصولها في الشجرة السامية الآرامية، فإن قدْراً كبيراً من الشك يخالجني باكتساب اسمها نسبةً لعدنان أو يعرب بن قحطان كأرومة لها بمقدار ما يعود هذا الانتساب إلى قبائل تميّزت عن سواها بفصاحتها في توصيل المعاني بحركات أواخر الكلام وبلاغة الجملة المقتضبة، فنحن لا نزال نقول: أعرب فلانٌ عن رأيه نسبة إلى الإعراب ، أي أفصح وأبان ووضّح، بما أصبحت اسم جنسٍ تُعرف به هذه القبائل. ولم يكن هذا مبحثي هنا إلا بمقدار ما تسعف الإشارة والتنويه بما في لغتنا العَروبة من صفاءٍ وجماليّات تفرّدت به عن سواها في تلك الشجرة وقدرتها في الإعراب عن وجدان النفس لا سيما في واحدٍ من أجلّ فنونها وهو الشعر.

وعندي أن الشعر إيقاعٌ لصوت وجدان النفس بدرجات من التنوّع في القوة والنعومة والخفوت كما في الطبيعة تماماً، التقطه البدويُّ العربي بالإصغاء العميق لترددانه الناشئة عن خطى ناقته وهي تحمله في عمق الصحراء وأبعادها الشاسعة لا سيّما في سكون الليل وجلاله، بترافق مع حنحنة جرْس الجُلجُل الذي يعلّقه في عنق راحلته، ولنتصوّر ذلك في قطارٍ من الإبل يُغذّ السير في الليل الساجي بخطى واحدة الإيقاع متغايرة الجرس وبمشاركة عفويةٌ للطبيعة بما فيها من أصوات للرياح وما يعمرها من خلقٍ آخر، لكي نتمثّل هذه الأوركسترا التي سيشارك البدويّ بصوت حدائه المتناغم معها توقّعه مشاعره فيما نسميه الشعر، وعندي أن عروض الشعر مستقىً من هذا التنوّع في القوة والنعومة والخفوت كعرض لهذه الإيقاعات الموسيقية فيما وصفناه بالأوركسترا.

ومن المعروف أن البدويّ مترحّلٌ لا يني طلباً للكلأ والماء، فهذان يشكّلان هاجسه الأول وقبل كلّ شيء، وتتدخّل خيمة السماء بتلألؤ نجومها لتضيف سحرها إلى تلكم الروعة والجلال وإلى مشاعره أبعاداً أخرى من أسرارها، ومثل هذا التلألؤ المتباين كذلك سطوعاً وخفوتاً كان قد وضع بذرته العلمية في عقله، فأصبح للكواكب والنجوم مواقع اتخذ منها هادياً في مسالك دروبه، فقسّمها أبراجاً وعرّفها بأسماء من مدجّناته وغيرها من خلق آخر يشاركه في بيئته، وكان كلّ ذلك عاملاً في شحذ ذكائه ونماء لغته ، فالصحراء التي قست عليه بأبعادها وأهوالها ومشاقّها منحته نغمة الحنين ونبوغ الحكمة وصفاء الفكر في مداركه وسلاسة اللفظ وطلاوة العبارة التي أخذت موسيقاها في الإيقاع، وأصبح كلّ ذلك خزيناً طافحاً بعقله ووجدانه متدفقة معانيه من هذا الوجدان المحلّى بالحب والحنين والرهبة والفروسية بما أسعف في الإعراب عنه وتقنينه بنظم بليغ . كما كان لظواهر الحياة والموت أثرٌ في توحّده وتوحيده، وشوق الوصول في تقصّي فهم ما لماهية الحياة من أصول.

والدارس المتقصّي يلقط ذلك فيما يسمّى بشعر الجاهلية وما هي بجاهلية، ذلك أن الجهل لا يقود إلى شفافية الشعر والحكمة والمعرفة، وذاك ما ميّز البدوي العربي الذي قيل فيه افتئاتاً من أنه عبد الأصنام، والأحرى أن يقال بأنه توسّل في ترميز غيبياته في مجسّماتٍ أحاطها بالجلال والقدسية لما

يعلوه ويحيط به من قوى الخالق الحاكمة المتحكمة وغاياتها، حتى تبلّج صبحُ رسالة الإسلام فأقلع عنها. وفي التأمل في ما يسمى بالشعر الجاهلي غناءٌ في الإيضاح، وهو مصطلح استشراقيٌّ كم أسفنا لترداده من شريحة من أدبائنا الذين لم يمعنوا النظر بالعديد من استشهاد الرسول الحبيب به منظوماً ومنثوراً، كما فيه جلاءٌ كذلك لما أفرغت لغتنا من آياتٍ لها في الدلالة التي لم يتوقف نماؤها وتشَكُّل المعاني فيها بحللٍ جديدةٍ لم تغادر جذورها التي حافظت على انطلاقتها من محدودات أدوات ذلك العربي البدوي كالإبل والشاء والخيل وأطلال المنازل ومضارب الخيام والنؤي والحجارة وغير ذلك من أدوات في حياته البسيطة.

وبقيت تلك اللغة تحتفظ بنهج بنائها القويّ في جذر الكلمة الثلاثيّ كذلك سواءً بسواء، وظل الجذر الثلاثيّ للكلمة يحمل دلالة عروبتها من دخيلها كقاعدة وأساس وإثبات قابلية هذه اللغة في تصريف الدخيل عليها وإجازة ما يحمله من إضافاتٍ ومسمّيات تزيد من تحضّرها، بنفس المعنى الذي تضيفه الحليُّ إلى الجميلة من جمالٍ مزيد . لقد كان شعراً آسراً وأدباً رفيعاً نذر المستشرقون دراساتهم لجماليّاته وخصائصه وأثره في حضارتنا الإسلامية التي لها السبق كذلك في هضم ما أنتج الإغريق واليونان واشتياره بذائقةٍ رفيعة وقدمته شهداً للأمم على طبقها.

وإذا اعتبرنا الدخيل على لغتنا من مفاهيم وألفاظ ذات أصول فارسية وغير فارسية من الأمم الأخرى سواء بالتجار أو بحكم الجوار، فنحن نجد أن مذاق اللغة الإنجليزية كمثال لم يكن سائغاً إلا بتزاوج لغةالسكسون باللاتينية، وكانت جغرافية فرنسا السهلة والتلال البريطانية قد انعكست البيئة في كلتيهما فأخذت هذه من تلك في شعر شعرائهما وأدبائهما وفنانيهما الكثير والمثير، مع اتسام كلٍّ من البيئتين في أثرٍ يمتازها عن الأخرى في الحكمة عند الإنجليز والخيال عند الفرنسيين، ومن ذلك نرى الأثر الدينيَّ العميق عند الإنجليز من تشوسر حتى كيتس ومن شاكلهما كثيرٌ من الشعراء ، وحتى في الفن المعماري نرى الفن القوطيّ والنورماندي باسطاً ذراعيه في الكاتدرائيات والكنائس في كليهما عدا عن الفن الكلاسيكي ونموذجه في كاتدرائية سانت بول، وفي الموسيقى كنموذج هاندل، وكما الرسم في لوحات تيرنر ورينولدز.

ويتعارض شكسبير مع من ذكرنا في نهجه الدرامي البعيد عن التديّن، وهاملت أحد نماذجه بما يشي بأصول له غير إنجليزية، على الرغم من اعتزاز الإنجليز في تقديمه على سائر شعرائهم، ويقابله راسين في الجانب الفرنسي كهرم كبير، وهرم غوتة الألماني، كما عطّرت السوناتا الإيطاليةً الشعر الإنجليزي دون أن تعيبه إضافتها إليه ، كما لم يَعب تشوسر سطوه والتهامه للأدب الإغريقي واليوناني ونموذجه (فلوترخس).

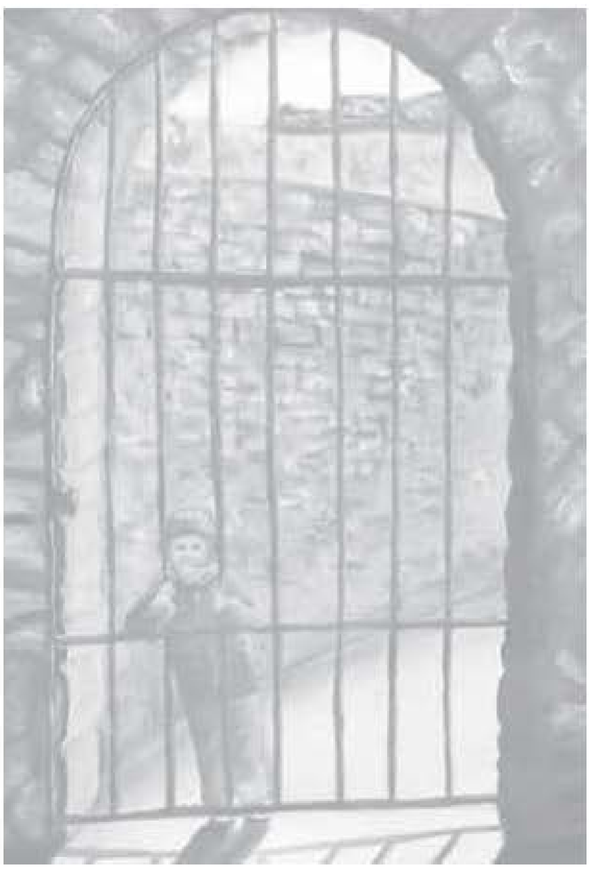
لم تعب الإضافة أو التأثّر والنقلُ وحتى النحلُ في الأدباء الأوروبيين بعضهم عن بعض ، فسنّة النحل والتأثّر والنقل معروفة مقبولةٌ عندهم لدرجة التباهي، مع أنها مجتمعةً رشفت من النمير الإغريقي واليوناني في مجمل الشعر الدرامي حتى الثمالة.

كان للشعر الإنجليزي خاصّةً مرتكزان في الطبيعة والتديّن نرى نموذجهما في جحيم دانتي، بينما يقرّبك غوتة من الإيمان في تغوّل فاوست في الروح الألمانية ، وكذلك ملتون في فردوسه المفقود، ولكنه إيمانٌ لا يبطن ولاءه للكنيسة من حيث نراه أقرب في رؤاه إلى الإسلام، وأحد نماذجه من ذاك في سلطة الرجل على المرأة ، فلدى ملتون رؤيةٌ محض إسلامية تتلخص في قول الرسول محمد (ص): "لو لم يكن السجود إلا لله وحده لأمرتُ الزوجة أن تسجد لزوجها" ، وكذلك من أثر بالغ الوضوح يصل إلى درجة النسخ فيما حاكى به (رسالة الغفران) لشاعرنا وفيلسوفنا العظيم (أبي العلاء المعرّي)، كما نجد سبينوزا ماثلاً عنده في وجود الله في الطبيعة ، وهناك

عدد ليس بالقليل من شعراء الإنجليز خاصةً وفي مقدمتهم (كيتس) الذي يرى أن الحقّ والجمال اسمان لواحد، ونموذج ذلك استغراق شاعريته في فينوس وأبولّو، وهو تديّنٌ شفيفٌ مغتربٌ عن المسيحية، مع ملاحظة أن أكثرهم ظلّ ممسكاً بحبال التديّن حيثما أقلع في مذاهب الشعر والأدب والفنّ.

لقد أردت في هذه النزهة القصيرة في بعض عوالم الشعر غير العربي، أن أشير إلى أن الشعر بطبيعته الأصيلة أبعد ما يكون عن هموم المجتمعات البشرية في شأنها الدنيوي من حيث توفّر أمنها بشقّيه الغذائي والشخصي، فالشعر عندي يتمايز عن ذاك ببراءته من الواقع مهما كان سخاؤهُ في النعيم أو شقاؤهُ في الجحيم ، فهو في كنانة الوجدان البشري حالةٌ قائمةٌ دائمة التحليق وراء المجهول، نافرةٌ من معقولات الواقع. وهذه قلما يحفل بغايتها ما يمكن أن نصطلح على اسمه بالأخ غير الشقيق للشعر وهو المنظوم إذا جاز أن يكون للشعر أخٌ غير شقيق، ولا يعيب المنظوم في فنونه الجميلة من اهتمام بالشأن الاجتماعي كالحب والحق والعدالة، فهذا رهين واقعه في الأرض وذاك طليقه منها، وتأسر هذا، الوردة ودعابة النسمة وجريان النهر في مرئيات أخّاذة، ويشغل ذاك، أسرار ما لا يُرى من عطر الوردة وتأوّه النسمة وما يقوله خرير الماء في القصيدة الكونية، فاستقل المنظوم بغنائيته الفرحة أو الحزينة الترحة في تسلسل الحياة وأقدارها فيه، بينما الشعر ليس في شيءٍ من ذلك من حيث سباحتُه في فوقٍ أزليٍ يحسّه ولا يراه ويحدس بوجوده كوطنٍ أصيل، وقد يكون الإيقاعُ القويُّ سميره في رحيله الأزلي وهو ما يمثّله ما اصطلح عليه بعمود الشعر، وكذلك الإيقاع الناعم الذي اصطلح له اسم (التفعيلة) والتي يرحب نطاق الانسراح بها، أو إيقاع اللفظة الحاملة شحنة الشعر ومصطلحه (قصيدة النثر) مستنزلةً الإلهام المكثّف في الجملة المقتضبة البعيدة عن نسخ المرئيات والتشبّث بجمالياتها المغرية. ونحن في مسمياتنا للشعر نخطئ في محاولة احتباس متمرّدٍ في إطار الشكل ، ذلك أن الشعر هو الذي يحدث حضوره في وجدان النفس شهقة الأم تفجؤها عودة وليدها من غيابٍ طويل.

وإلى هنا سأقصر جولتي هذه على ما قدمتُ من نماذج ورؤى في إطلالتي الخاطفة على بعض معالم الأدب الأوروبي، بينما في الأدب العالميْ فيضٌ عظيم لا تحتمله هذه المحاولة، وعذيري في ذلك أني أتقرّب من الشعر في ماهيته وليس في جغرافيته، فالشعر موجودٌ في كل مكانٍ وزمان وإن اختلفت مهابطه في كرتنا الأرضية. هو كالطائر يحط على غصنٍ في الشجرة دون سواه.



لوحة للفنانة ردينه حداد زريقات / الأردن

نقولا زيادة
علامة فارقة في تاريخنا العربي والإسلامي

محمد درويش عواد

للزمن إيقاعاته المختلفة على أوتار كلّ واحد منّا 0020، لكنّ إيقاعاته تكون أكثر سحراً وجاذبية، عندما تكون على أوتار شخصيات لها قيمتها الأدبية أو التاريخية أو غير ذلك.

نقولا زيادة، واحد من عشّاق الفرح، الراحلين في دروب المعرفة لاكتشاف ما هو جميل، أحد الغواصين المهرة الباحثين عن الدرر الثمينة في أحشاء التاريخ العربي الجميل.

«إيقاع على أوتار الزمن»، واحد من الكتب الشائقة التي اتخذت منحى يختلف عن غيره من الكتب؛ فهو إهداء جميل من كتاب العربي إلى قرّاء العربية وعشّاقها، جمع بين ثناياه مقالات للدكتور نقولا زيادة كتبت على صفحات مجلة العربي على مدى نصف قرن من الزمن، مقالات متفرقة ومختلفة موضوعاً، متباينة روحاً وأسلوباً، إلا أنها تجتمع في إطار التاريخ العربي والإسلامي.

يقسم الكتاب إلى أربعة فصول، جاءت على النحو الآتي:

- الفصل الأول: إيقاعات تاريخية.
- الفصل الثاني: راحلون في الزمن.
- الفصل الثالث: صانعو الحضارة العربية الإسلامية.
- الفصل الرابع: سطور في التاريخ.

إضافة إلى مقدمة قصيرة جاءت تحت عنوان: على سبيل التقديم.

تنوعت مقالات الفصل الأول من هذا الكتاب، فجاءت على النحو الآتي:

- إيقاع على أوتار الزمن.
- العربي.. وأنا.
- سر معركة (طلس).
- المشرق العربي في القرن الثامن عشر.
- العلماء في القرن الثامن عشر.

نقف هنا بصورة مفصّلة عند مقالته:«إيقاع على أوتار الزمن»؛ لما فيها من قضايا هامة: سيرته الذاتية، ونظرته العميقة للتاريخ.

يعرض المؤرخ الفلسطيني الكبير نقولا زيادة في هذه المقالة جزءاً من سيرته الذاتية، والتي جاءت في إحدى عشرة صفحة.

صفحات قليلة لكنها حافلة بالعديد من القضايا الهامة، ففيها معلومات وافية عن صاحبها، الذي ولد في الثاني من كانون الأول عام ألف وتسعمائة وسبعة في الميدان التحتاني بدمشق من أبوين من الناصرة بفلسطين، الذين انتقلا به وبإخوته إلى دمشق؛ لأن عمل والده كان في قسم الهندسة في الإدارة العامة لسكة حديد الحجاز التي كان مركزها دمشق.

كاتب من الأردن.

دمشق ذات الطبيعة الساحرة والتاريخ التليد، موحية الشعر والشعراء، كانت تفتح ذراعيها لطفولة نقولا زيادة، التي وصفها بأنها طفولة (حلوة هنيئة في حمى أب رءوم وأم رءوم وصحبة أخت وأخوين أصغر مني سناً). في دمشق راح نقولا يتنسّم مع أسرته عبق الماضي والحاضر في أنحاء الغوطة، ويطارد مع أقرانه فراشات الحقول في دمّر والهامة، ويتعلم القفز فوق الحروف في مدرسة الفرير، ثم مدرسة انجيلية، لكنه ما لبث أن غادرته السعادة بعد موت والده في دمشق، فاضطر أن يعود مع أهله إلى بيت جده لأمه في الناصرة، حيث عاش في كنف خاله سامي وخالته صوفيا فترة من الزمن إلى أن توفيا، فوقع على أمه المسكينة عبء العناية بالأسرة الكبيرة.

جنين، محطة مهمة من محطات حياة نقولا؛ فقد انتقل إليها مع أمه التي وجدت فيها عملاً مريحاً، لكنه قضى فيها نحو سنتين دون مدرسة، ومما زاد الأمر تعقيداً لديه أن جميع أنواع الحوانيت كانت موجودة إلا ما يخصّ القراءة والكتابة، لكنّ الدنيا ابتسمت له فجأة؛ حيث تعرّف على جار قريب وجد عنده عدّة كتب أعاره إياها، وهي :ألف ليلة وليلة، وتغريبه بني هلال، وقصة الملك سيف بن ذي يزن، وبعض أعداد من مجلات قديمة كان يحتفظ بها، قرأها نقولا بشغف كبير.

في مطلع عام ألف وتسعمائة وتسعة عشر فتحت في جنين أبواب مدرسة حكومية فالتحق نقولا فيها، وفي عام ألف وتسعمائة وواحد وعشرين نجح في امتحان الدخول لدار المعلمين الابتدائية في القدس، وبعد ثلاث سنوات حصل على شهادتها وعمره ست عشرة سنة وسبعة أشهر، وأصبح معلماً حتى عام ألف وتسعمائة وواحد وتسعين، تنقّل خلالها من قرية ترشيحا (قضاء عكا) إلى مدرسة عكا الثانوية (1925-1935)، ثم أستاذاً في الكلية العربية في القدس (1939-1947)، ثـم أستاذاً في الجامعة الأمريكية في بيروت (1949-1973)، وفي جامعة القديس والجامعة اللبنانية في بيروت والجامعة الأردنية في عمان، وفي كلية اللاهوت للشرق الأدنى في بيروت (1973-1991).

نقولا زيادة، واحد من أعمدة التاريخ الذي يجب التشبّث به للوصول إلى المجد، فقد استطاع عبر سنواته التسع والتسعين التي عاشها أن يحفر اسمه بحروف من نور في قائمة الخالدين، من خلال عمله كمعلم عبر سنوات حافلة بالعطاء، تخرّج على يديه علماء أجلاء أمثال الدكتور ناصر الدين الأسد وغيره، ومن خلال معاناته الشخصية التي تمثّلت في مواقف عديدة، استطاع أن يتجاوزها بدأب النملة، فقد حصل بعد معاناة على شهادة الدكتوراة عام ألف وتسعمائة وخمسين عن رسالته «سوريا في العصر المملوكي الأول»، وفي سنواته الطويلة التي عاشها ألف أربعين كتاباً، منها: اثنان بالمشاركة بالعربية، وستة كتب بالإنجليزية، وترجم ستة كتب عن الإنجليزية، منها لأرنولد توينبي، وكتاباً عن الألمانية (بالمشاركة مع الدكتورة سلمى الخماش)، إضافة إلى العديد من المقالات والمحاضرات التي ألقاها في مؤتمرات عربية ودولية.

نقولا زيادة، مؤرخ موسوعي طاف بنا بقلمه في دروب التاريخ وحقبه، بدءا من التاريخ القديم حتى المعاصر، وحملنا معه بعيداً عن ساحات المعارك إلى فضاءات الحضارة التي تعنى بالإنسان والمكان والمهن وغيرها، وجعلنا نردد معه «التاريخ ليس بقرة مقدسة، وأن الواجب علينا تحليله»، واستطاع أن يجعل التاريخ أكثر عذوبة وانسيابية من خلال ذاكرة أشبه بأرشيف ضخم للعرب، والتجوال في مملكة التاريخ التي يعرف دهاليزها وشعبها، فكانت حياته مجبولة بالتاريخ قدّمها لنا في مذكراته «أيامي» الصادرة في بيروت عام ألف وتسعمائة واثنين وتسعين.

نقولا، مسيحي الديانة، مسلم الهوية، منتم إلى الإطار العام للحضارة الإسلامية، حتى أطلق عليه بعض المغاربة لقب

«الشيخ نقولا» لإصرارهم على أنه مسلم؛ نظراً لكثرة استشهاده بالقران الكريم والحديث النبوي الشريف في أحاديثه. وهنا لا بدّ لنا من وقفة للإجابة عن السؤال الآتي: كيف سرى عشق التاريخ في دماء نقولا حتى وصل إلى ما وصل إليه؟

للإجابة عن هذا السؤال، يمكننا رصد المحطات التالية في حياة نقولا:

أولاً: في مدرسة عكا عام ألف وتسعمائة وخمسة وعشرين كلّف نقولا إجبارياً بتدريس التاريخ والجغرافيا لطلابه، ولم يكن يحبّ التاريخ، وكان ميله إلى الرياضيات أقوى، لكنه بعد ثلاث سنوات من تدريس التاريخ أحبّ الموضوع وعشقه.

ثانياً: لم يقف نقولا عند المعارف التي تعلمها، بل راح يعلّم نفسه التاريخ ويثقّف نفسه في معارف وعلوم عديدة، لكنّ المشكلة التي واجهته أن عكا وحيفا لم يكن فيهما دكان واحد لبيع الكتب باستثناء الصحف المصرية كالأهرام وغيرها، لكنه تغلّب على هذه المشكلة حيث راح يطلب كتبه من مصر مباشرة، أما الكتب الانجليزية فكان يحصل عليها من مكتبة فلسطين العلمية بالقدس.

ثالثاً: ثقّف نقولا نفسه في الاقتصاد والاجتماع والعلم والفلسفة والسياسة وغيرها من خلال سلسلة (مكتبة البيت الجامعية) التي كانت مطبعة جامعة اكسفورد بانجلترا تصدرها باللغة الانجليزية، فكان أن حصل منها على مائة وخمسين كتاباً. كما أنه كان يجاري ما يصدر في مصر ولبنان من كتب وصحافة رصينة مثل المقتطف والهلال وجريدة السياسة الأسبوعية، التي كانت نافذة المشرق العربي على الفكر الأوروبي الغربي المعاصر، كما قرأ العديد من الكتب لكبار الكتّاب أمثال: علي عبد الرزاق، وطه حسين، وغيرهما.

رابعاً: لمّا تعمّق حبّ التاريخ في نفسه، راح يجمع في مكتبته العديد من الكتب التاريخية، فكان أربعة أخماسها في تاريخ الشرق القديم – من العصور الحجرية حتى نهاية الإمبراطورية الرومانية – مع التركيز على الحضارات الأولى.

خامساً: انتقل نقولا من المرحلة النظرية إلى المرحلة العملية المتمثّلة في زياراته إلى العديد من المواقع الأثرية في فلسطين ولبنان ومصر، فزار عكا وبيسان وتعرّف على بعض بعثات التنقيب فيهما، وزار تل مجدو (تل المتسلم) الواقع بين حيفا وجنين، وجبيل في لبنان، والمتحف المصري والمتحف الإسلامي والأهرامات في الجيزة، حيث تسلّق قمة هرم خوفو، وتجوّل في ثلاثة وثمانين مسجداً في القاهرة، وسحرته الأقصر بآثارها الفرعونية الجميلة.

سادساً: في عام ألف وتسعمائة وتسعة وثلاثين حصل نقولا على شهادة البكالوريوس من أوروبا بعد دراسة لمدة أربع سنوات، أتقن خلالها اليونانية واللاتينية والألمانية والفرنسية القديمة إضافة إلى الانجليزية، استطاع من خلالها قراءة التاريخ القديم من مصادره الأصلية بلغة كتّابه الأصليين، كما فتحت له الباب واسعاً ليترجم عدداً من الكتب الهامة من الانجليزية والألمانية.

سابعاً: في عام ألف وتسعمائة وسبعة وأربعين سافر نقولا إلى جامعة لندن للمرة الثانية للحصول على الدكتوراة، وهناك انتقل اهتمامه من التاريخ الكلاسيكي إلى التاريخ الإسلامي، حيث كان شديد العناية بقراءة كتب العرب القديمة في التاريخ والجغرافيا والأدب وغيرها، وفي هذه الفترة كتب عدداً من المقالات في مجلتي المقتطف والثقافة وغيرهما، تناولت جوانب متعددة من تاريخ العرب والمسلمين.

ثامناً: بعد سنوات عديدة من الإبحار في التاريخين الكلاسيكي القديم والحديث، قدّم لنا نقولا نظريته العميقة في التاريخ نوردها في النقاط الآتية:

يجب على المؤرخ الحقيقي أن يكون له اطلاع على مجرى التاريخ العام؛ كي يضع فترته التاريخية التي تخصّص فيها في مكانها الصحيح.

التاريخ لا يمكن أن يفهم إذا اقتصر المتخصّص فيه عليه فقط؛ لأن الأرض وما عليها جزء من التاريخ، والفنون والعلوم الأخرى يجب الإلمام بها ولو بطرف لأنها جزء من التاريخ.

ضرورة العناية بالوثائق لأنها الأساس، لكن يجب على العاملين في حقل التاريخ النظر بدقة وعناية إلى هذه الوثائق والكتب التاريخية والتعامل معها بحذر بالغ؛ لأن بعضها كتب تحت تأثير بلاط السلاطين، فضلاً عن ذلك فإن الأرقام التي ترد في الكثير منها فيها مبالغات عديدة.

حذّر نقولا من التصاق البحث التاريخي والمؤرخ بمدرسة أو فلسفة معينة ذات ايديولوجية محددة؛ لأن ذلك يبعد المؤرخ عن الموضوعية، مما يؤدي إلى غشّ للنفس، وبالتالي غشّ للتاريخ.

النظر إلى البحث أو الموضوع الذي يتناوله الباحث نظرة مستقلة فاحصة، بعد فهم عميق للمكان والناس والزمان الذي يقع فيه الموضوع.

العناية بالآثار زيارة وقراءة وتفهماً؛ لأن الآثار بالنسبة للزائر العادي معرفة ورؤية مباشرة وثقافة، أما بالنسبة للمؤرخ فهي مصدر مهم من مصادر المعرفة والحقيقة.

يجب على الدارس المؤرخ للحضارة الإسلامية أن يستخدم أساليب وطرق ووسائل تختلف عن الأساليب والطرق التي اتّبعت في دراسة حضارات سابقة ولاحقة؛ لأن للحضارة الإسلامية خصوصيّة تختلف عن الحضارات الأخرى.

يجب علينا أن لا نقف من تراثنا موقف القداسة، بل يجب أن ننظر إلى أنفسنا أننا قمنا بدورنا، وجاء بعدنا من سار على الدرب فوصل إلى محطات أخرى.

وبعد، فإن نقولا زيادة علامة فارقة في تاريخنا العربي والإسلامي، استطاع بعد سنوات من العمل الدؤوب أن ينتقل بالتاريخ من مرحلة المزاجية والقداسة إلى الموضوعية عبر شروط طبقها على نفسه ودعانا إلى تطبيقها، كي نكتب تاريخاً حرّياً بالقراءة لأنفسنا وللأجيال التي تأتي بعدنا، كما علّمنا أن نتعلّم من أخطائنا باستمرار كما كان يفعل.

رحل الدكتور نقولا زيادة عن عالمنا في السابع والعشرين من شهر تموز عام ألفين وستة بعد رحلة طويلة من البذل والعطاء.

ستة سلالم للعروج

د. عبدالله منصور

(1)

خُذْ لسيّدةِ الحبِّ عُشْبَ دمي

إنني ها هنا

غارقٌ في جحيمِ الغيابْ .

كلُّ ما في يدي

أتَلَمَّسُ وجهَ الليالي

و أَزرعُ في دفْتري

طُرُقاً للإِيابْ .

فالبلادُ الغريبةُ قاسيةٌ

و الأَماني بها

مثل داليةٍ اثمرتْ عِنباً من تُراب .

و البلادُ الغريبةُ موحِشةٌ

ليسَ فيها أَنيسٌ

و تُفْضي بنا يا صديقي للخرابْ

و إِذا ما أَصابَكَ خيرٌ

حَسَدوكَ على نُقْطةِ الماءِ

حتى و لو كنتَ فيهمْ

كثيرَ النّدى و السحابْ .

آهِ سيّدة الحبّ

كانتْ نَوايا الخفيَّاتِ

مُشرعةً باتجاه العذابْ .

فالحقوقُ هنا زبدٌ

و الكلامُ غبارٌ

و ماء النّجوعِ سرابْ .

شاعر من الأردن.

(2)

يَحُدُّ عيوني من الغربِ

نهرٌ و جسرٌ عليهِ بَقايا دَمي

و للشَّرْقِ منِّي طريقٌ

يؤَدي إلى الرملِ و النفطِ

و كلُّ الذي خانَ غَدي .

و أمَّا الشمالُ

فليسَ هنالِكَ الاَّ

رماد الحكايا

و قيد يدي

و للآنَ لم أَدرِ

كيفَ وصلتُ الجنوبَ

و ما زلتُ مُتّكئاً عند منعطفٍ

جانبَ الطورِ

أَحملُ روحي

و قد مرَّ مَوْكِبُهُمْ

بعدَ أَنْ سرقوا شاهدي .

(3)

كُلَّما اقتربَ العنكبوتْ

يُصبِحُ السقفُ ماءً

ولا تستقرُ البيوتْ

والقناديلُ يشربُها الليلُ

والزيزفونُ يموتْ

كُلَّما اقتربَ العنكبوتْ

يرحلُ الحبُّ ذاتَ مساءٍ

ولم يبق الاَّ صَفيرُ الرياحِ

وشوك السكوتْ .

(4)

يا جفافْ .

ليسَ فيكَ غناءٌ

ولا ثمرٌ

لِلقطافْ .

والصَّبيَّةُ تركضُ تركضُ

في ارخبيل المرايا

لتلْحقَ حافلةً للزفافِ

ولا زفاف .

ظالمٌ ظالمٌ يا جفافْ .

(5)

فَتَّشْتُ عليَّ طويلاً

حتى أَتعبني التطوافُ

و لم أَعْثُرْني

لكأنّي صرتُ سِوايْ .

لا شيءٌ يعرفني :

نكهةُ قهوتِنا

مرآتي .

مقهى الفاروقِ

و سوسنةُ الحقلِ

و صوتي

و صدايْ .

فَأُغافِلُني

أَرسمُ شكلَ التفاحةِ

أَمْنحني نصفاً

و النصفُ الأخرَ يسقطُ

أَبعد من فَلكي و مدايْ .

و أَشدُّ خيوطَ الغيمِ

لكي أَغزلَ فصلَ شتاءٍ

تُمْطِرُهُ عينايْ .

يوماً ما

كنتُ أُسافِر في لغةٍ

ادركتُ بها خُضْرتي الأُولى

و بها كنت أَشُدُّ التفاحَ لِفْتنَتِهِ

ينهار التّفاحُ

و يغرقُ في دفء دمايْ .

كان رفيقي الليلكُ

يخلَعُ عنّي حُمّى ذاك الحزنِ

و يُبْعد عني صُبَّارَ أسايَ .

لكني الآن أُناديني

فيجيءُ الصوتُ شفيفاً

أَتلفَّتُ

فأراني أَتسكعُ معها

عند ضِفاف هوايَ .

فَمَدَدْتُ يدي كي أَتحسسَّ زغلولينِ لها

(ياه) ...

كم لعبا مع فَوْضايَ .

لكنْ كُنَّا ننأى

خلفَ سياجِ العمرِ

و عُدْتُ وحيداً

لم أَلق معي إلاَّ الغربة

و بقايا نايَ .

(6)

في المنافي تَغَرَّبَ

كانَ يَعدُّ على الحجرِ النبضَ

كانَ شقيَّاً

و يحلبُ ثَدْى الفضاءْ .

و الرياحُ فتاةٌ

تقصُّ حكاياتِها في أَباريقهِ

و مراياهُ وجهُ المساءْ .

و الحصى كان حبّ

بِذارِ مواسمِهِ

و عباءتُهُ من شجونِ الظّباءْ .

قالَ يوماً

لسيّدةٍ من حليبٍ و ماءْ .

نَلْتقي خلفَ ذاكَ الشتاءْ .

و مضى ....

نص:

ربيعٌ كاملٌ في قلبي

نضال برقان

إذن، أنتَ، الآنَ، في فضاءِ الأربعين، القصيدةُ أصبحتْ أكثرَ هدوءاً، وروحُكَ كذلك، أما الأصدقاءُ فأصبحوا حقيقيين أكثرَ، وجميلينَ أكثرَ، فليهنأ قلبُكَ إذنْ، الآنَ، في فضاءِ الأربعين، تستطيعُ أن تقولَ لتلك الوردة: أحبُكِ، من دون أن تخدش عينيكَ/ مرآةَ زوجتِكَ، الآن، تستطيع أن تكون أباً لأبنائك الستة، من دون أن تخسرَ (حصانَ النشيد)، أيتها الحياةُ، أيتها الحقيقةُ، أيها الأصدقاءُ، أيتها الوردةُ: شكراً.

* * *

الآن، تستطيعُ أن تكتبَ نصّكَ دفعةً واحدةً، فالتوريةُ، الآنَ، شاختْ، والحقيقةُ، كما ينبغي لها أن تكون، لم تعد في حاجةٍ إلا إلى ذاتها. الميادينُ مزدحمةٌ بالناس، والحمولاتُ الزائدةُ لم يعد ثمة متسعٌ لها، الآن، تستطيع أن تنفض قلبَكَ، كما تنفضُ سيدةٌ سجادةَ صلاةٍ، ورثتها عن جدتها لأمها، وقد تركتها وقفاً للغبارِ أربعينَ سنةً، ثُمَّ، فجأةً، تقررُ استخدامها في شيءٍ مفيدٍ، فتنفضُها، لتجلسَ عليها، بينما تراقبُ عشاقاً مزدحمين بالياسمين، في حديقةٍ عامةٍ.

* * *

في قلبي يتفتَّحُ ياسمينٌ، وتمطرُ سحبٌ مسراتٍ وأعياداً، والعصافيرُ تتزاوجُ، وتفرّخُ، وتطيرُ في قلبي.

* * *

أريدُكِ، لا أريدُ سواكِ، أريد كلامَكِ، لا أريدُ كلامَ سواكِ، وأريدُ سلامَكِ، سلامُ سواكِ يقتلُني، والكونُ، أقصدُ كونَ سواكِ، هل يصلح أن يكونَ سوى قبرٍ، ضيّقٍ، وموغلٍ في الظلام؟

* * *

حديقتُكِ خرجت، نهاراً، إلى الشارعِ، وراحتْ تتمشى بين الأزقّةِ، ثمّ عرّجتْ على السوقِ، وابتاعت الكثير من الهدايا، من أجلِ الصغارِ، والكبارِ، ثمّ عادت أدراجَها، وقبلَ أن تنام كانت أعطت كلَّ واحدٍ من أهلِ القريةِ هديةً، الطرقاتُ اخضرتْ، والميادينُ كذلك، حتى السماءُ أصبحت خضراءَ، ثمّ نامَ كلُّ واحدٍ، من أهلِ القريةِ، وفي بيتِهِ ربيعٌ كاملٌ.

* * *

شاعر من الأردن.

مىلاحُكِ قلبُكِ، ومىلاحي يقيني أنّكِ أنتِ، وأنني أنا، كما تشائين. الآن أستطيعُ الذهابَ إلى المعركةِ، حيث يموتُ الناسُ من أجلِ أسبابٍ غامضةٍ؛ غامضةٍ بالنسبة لي على الأقلّ، سأجتهد، في المعركةِ، لأواجه الموتَ، رجلاً لرجلٍ، وأعدُكِ أن أضعَ حداً لتصرفاتِهِ الخرقاءِ، وكما تعلمينَ لنْ أموتَ، فأنتِ إلى جواري، أو أنا إلى جوارِكِ، والعصافيرُ تتزاوجُ، وتفرّخُ، وتطيرُ في قلبي.

* * *

نجمتي، كما تعلمينَ، لم تعد تصدّقُ شيئاً مما يقوله الرفاقُ، أقصدُ (الفولاسُ الجوفُ)، حتى السماءُ، التي كانت تؤمنُ بزرقتِها، باتت تعتقدُ أنها سماءٌ مجرمةٌ. الحقيقةُ ليست ملكَ يدي، لأخبّئها في الخزانةِ، نزولاً عند رغبةِ أحدهم. الحقيقةُ، الآنَ، ملكٌ لمن يريدُها، ونجمتي، كما تعلمينَ، وهبتْ نفسها لأمرينِ: الحقيقةِ وأنتِ.

* * *

في الصباح، أفتحُ شبابيك البيت، أجعلُ بابَ القصيدةِ من دون متراسٍ، وأقول: أحبُّكِ، أسمعُ كلَّ شيءٍ يرددُ: «أحبُّكِ»: النباتاتُ، الجدرانُ، الكتبُ، الشراشفُ، العصافيرُ، كلُّ شيءٍ يردّدُ: أحبُّكِ، فأحار، كيف أقولُ «أحبُّكِ»، من دون أن يقولها معي، في الوقت نفسه، غيري، كأنّكِ تعلمينَ، ربما هكذا هو الحبُّ، أن أقول «أحبُّكِ»، وتشاركني فيها الحياةُ.



لوحة للفنانة رينه حداد زريقات / الأردن

نــص:

نهر الأردن: سيرة كوْنيّة

◀ **جلال برجس**

ذات شتاء وفي مقهى يطلّ على شارع محفوف بأشجار سرو يتقاطر منها الماء، كنتُ وحيداً إلا من "غيمة في بنطلون" لم أكن أقرأ. كنت أتلمس الكلمات بأنامل القلب، أضعها تحت لساني وأفكك معادلة طَعمها. قبالة طاولتي رأيتُ امرأة من عهْن القلب، شهقْتُ بالنشوى ثم أغمضتُ عينيّ فرأيتها أيضاً، عدتُ أقرأ ورحت في غيبوبة شِعْر، في مقام المعنى. أغلقت الكتاب ولم تكن هناك، أبداً، لم تكن هناك. سألت النادل، قال لي: ليس هنالك من أحد في المقهى غيرك يا سيدي الشاعر، حينها خرجتُ من المقهى دون أن أعتمر مظلتي التي كانت تحول بيني وبين المطر، أقصد بيني وبين أن أرى ما وراء ما اعتدت أن أراه. إذن سأذهب نحو النهر وأنا أعْرف أني لا أضع قدميّ في النهر مرتين.

* * *

الصورة شِعْر، قصيدة تطرق بابَ العين، تخرْبش على جدار البؤبؤ بضع كلمات على محْمل المجاز، تجْرحه بمبضع المَعنى، فتسيل الدهشةُ على خدّ البال، دماً قانياً لا تجففه الشموس، ولا تلفحه رياح الخماسين. المشهد- أيّ مشهد- شِعْر، يلملم نفسه، وأنت تقف في البعيد تُسقي جوفَ البصر ماءَ التفاصيل، وزمن المكان يذوب فيك، يتماهي بجوّانيتك، كقطعة سكّر تذوب في كوب ماء دافئ.

أقف الآن على ربوة من تأملات، وبعض تعاويذ وتمائم، وحداء رعاة. القمر تسمَّر في عقر السماء، وصار كنصف رغيف من اللجين، النهر خانس في حضن التراب، العصافير استراحت في أعشاشها، الريح اندحرت إلى كوّة في الجبال، الأشجار تغفو على زند السهو المسائي، الحقول تمتد في فضاء الليل كصفحة مليئة بالأسئلة، وأنا من بعيد أراقب المشهد، وحيداً إلا من لذْعة شعر تغذ خُطاها على رِمش حزين في بهو روحي، أراقبه عبْر عين القلب، نبضة، نبضة، نبضةً، والمشهد يطفح بالمعنى. وأنا أطفح بالأسئلة.

ترى هل أكتب النهرَ، أم أكتب ما وراء النهر؟ وللنهر حكمة الجرح في باطن اليّد. للنهر سيرة وحكاية، للنهر نهارات يدلف من مسامها عَرقُ الرؤى، ويسحّ من نواصيها ماء الذاكرة. ترى من منا يكتب سيرة الآخَر؟ أنا، أم النهر؟ هل أكتب صَبا البارحةِ، هل أكتبُ بياتَ اليوم، أم نَهَوَنْد القادم.

غفوّت وفي يدي قلم، وقرب رأسي كومة ورق. خيطُ ضوء ركضَ باتجاه بؤبؤ عيني عبْر ثقب في جسد النافذة، فصحوّت. كنت على وشك أن أتَمَطى لأطرد فَرَاش النوم حينما فتحتُ النافذة على مصراعيها، فرأيت النهر يتمطى أمام الشمس ليمْلي على أحصنة الصحو وصاياه. ترى هل نام النهر ليلة البارحة؟ أم أنني كنت أرى ما وراء النهر؟

مشيتُ نحوه، والشمس ورائي تتعرى كامرأة لا تخجل من شهوتها، وفي مسامعي مازال ذاك الصوت يردد نفسه: من منا يكتب الآخر، أنا أم النهر؟ وكأنني كلما اقتربت ابتعد حتى صرخت بالمدى : أينك؟ فجاءني من رحيق الريح صوته:

" أنا هنا

- يقول النهرُ ويَشْرق بالجهات

ولم تعلن الغيماتُ عن سَفَر تَوَرَّدَ في تراب

◀ شاعر من الأردن.

الحلْم

إلى نهم المسافة باللانهائي

وأيْنَعَ في ذرى القلبِ

أنا هنا

مجازٌ واضح كالحُب في زمن – تأثث

من لظى الحربِ –

يشاطر نجمةً سقطت على بَلدٍ

نبيذَ الحلمِ

ويهزأ بالخرابِ

وأسمعُ كلما أصغيتُ للحَجر الرقيقِ

يسافر في رَعْش على قلقي

نداءَ الريح يُجهشُني نحيباً:

جميلٌ

جميلٌ غناؤك أيها النهر"

الأشجار كرموش العين تحرس انسيابه، العصافير كصورة شعرية تؤثث مقاماته العالية، نقيق الضفادع صكوك ملغزة بالحنين، وأنا كمن يقايض العالم بقصيدة، أقايض كل ما ورائي بالمكان ربما بما وراء المكان، والماوراء قصيدة تختصر تاريخاً من الشعر، وتاريخاً من الأسئلة. كنت أجري على ضفته بمحاذاة ورقة سقطت من شهيق شجرة واعتلت صدر الماء، وبي حمّى السؤال. الورقة لم تسّقط، النهر لم يصعد، ترى مالذي حدث. الذي جرى شيء يشبه خمر المعنى. لكني جريت جريت، ثم انهميت أقرأ الظل وهو يسحّ على جبين النهر، والنهر راح يتلمس جسد السؤال ويمنح غايتي عهن الإجابة:

" أنا هنا

وما زالت تؤثث خطوتي للبحرِ

أحجيةُ الضفادع وهي تهزأ بالغيابِ

تسائل وجهيَ الفضيّ عن وجعي

ومائي

إذ يردد – كلما طاف النشيجُ نواحهُ الغوري – أجوبتي

يسائلني

ويرجم روزنة البعيد بغصّة الموالْ "

استلقيت بجوار النهر، لا أدري ربما النهر استلقى بجواري، وبي رغبة للفكاك من كل شيء، رغبة ربما للفكاك مني، وجوار النهر حكاية، حكاية الرعاة، النبات، الأشجار، الفلاحين. بجوار النهر أساطير، تعاويذ، وتمائم، والنهر يتذكر، ولا ينسى. استلقيتُ بجوار النهر وفي السماء افترش طائر صوْفَ الهواء وراح يراقب المشهد من بعيد ويرسله لحضن بالي: كعروق ظاهر اليد من بعيد بان، يسيل على مهل بين بحيرتين، وفي المسير ثمة تاريخ يُنقش على حجر الوقت، عذوية تركض باتجاه الملح وتتماهى هناك. أفقت أفتش في أبعاد السماء عن ذاك الطائر، وما لاح لي غير غيمة تستبيح الأزرق المترامي في الفضاء، كان النهر يعزف على جسد الحصى ترانيمَ لتعميد القلب، فانتبهتُ :

هذا أنا

جُرح التراب يخطّه دمعُ البحيرة

بينما في الوجد للوجد

كواكب موسومة بالعشق

تقرأ صكّها:

نهر على ضوئين

يركض للبحيرة

ويدفن رأسه في نكبة الملح

منشغلاً

بما قد صار

من همس على الجسر

نصوص ليست للقراءة

جمال زهران

شربت قليلاً بكيت كثيراً على صدر حبيبتي
منتصف النهار
عمان نائمة
ولجت للحانة
تجرعت قليلاً من نبت الكرمة
لويت خارجاً
أذرع الطرقات
لا أحد
الرصيف مقفر
دقت عقارب الساعة الثالثة
قطط جائعة
تلتهم أكياس القمامة السوداء
شرطي تتثائب عيناه
بعض السكارى
يبثون ما في صدروهم للمدينة الثكلى
سائقون جلوسوا على قارعة الطريق
قهوة مثقلة بالبن
أبحث عن عيناك
في العتمة العمانية
قبل عشرين عاماً
وكنت غجرية
وكنت أنا مشاغباً
طارت ضفيرتها على وتر
تهمسين لي لم أنت جميل
هنا كنا نطلق أغاني الرعاة
وكان الصعاليك
يتجمعون قرب زاوية طارق
بائع الكتب
يقول لنبدأ
من عند ما انتهى إليه كنعان
ونذكر ما قاله
يوسف إدريس بحديث صحفي
لم يبقى من غسان سوى يده
بعد الإنفجار
يودعني
عماد ملحم

كاتب من الأردن.

نتجادل دقائق حول اليسار الثوري

ذهبت أيامه ادراج الرياح

كتبت على الجدران الأقبيه والزنازين

عشر سنوات من العمر الضائع

يا ليتني أودعتها ثغر حبيبة روحي

وعلى صدرها هجعت طويلاً

يذهب

ويأتي خالد سلام

يضحك ساخراً ببراءة

من القوالب الجامدة

جوزيف ستالين سفاح

ولينين

كان أكثر ديمقراطية منه

والماركسية منهج للتحليل

وأسأله ما العمل ؟

فيجيب : تخليت عنها

وما عيب الليبرالية

والمنهج التكاملي

تجوع المعدة

فنلوذ بطاولة نائية

بمطعم هاشم نلتهم صحون الفول والحمص

ونلوذ لأن جيوبنا خاوية من النقود

وسعيد بائع الهريسة فتح لنا حساباً

ندخل المكتبة الأموية .... خالداً

يقتنص كتاباً يبحث عنه

نعود لمقهى الجامعة العربية

خالد ينفث دخان النرجيلة

ويشعل من قلبه قلماً يكتب

* * *

نعود أدراجنا نلتقي بوائل نصر الله

يسير بخطوات واثقة

يسألنا ماذا فعلتما هذا الصباح

الأفضل أن تسترخي وقت الظهيرة

لنكتب... البلاد قبل السفر

ويقرأ أنا...

ناجح حسن

يدعوني للمقهى

عن طرقات

دمشق

ويذكر لي مقهى الهافانا

ويصف الدمشقيات وشهواتي العارمة

وسنوات عمر قضاها

تحت وقع النظريات

* * *

شظايا مكسرة

قيس قوقزة

مُدّي يدَيك على يدَيَّ وَذُوبِي
فأنا أتيتُك حامِلاً لذُنوبِي

مُدّي يدَيك وهَدْهِديني إنَّني...
كالطّفلِ مُحتاجٌ لِلَمْسةِ طِيْبِ

عمّانُ في قُربي إليكِ أظنُّني
مَا عُدْتُ مُحتَاجًا لأيِّ قريبِ

إنّي أتيتُك عَاتبًا ومُعاتبًا
أخْفِي لَهيْبَ قصائِدي بلهيبي

في وجنتَيك طبَعتُ أوَّلَ قُبْلَةٍ
وعلى يديك رَسَمْتُ وَجْهَ حَبيبي

إنْ كنتُ أجَّلتُ العتابَ لأنني
قاسَمْتُ قلبَكِ ذَنبَه وذُنُوبِي

ولأنني قبَّلتُ وجهَكِ خِفْيَةً
كَي لا ترَيْ وَجهِي كوجْهِ كئيْبِ

سفــك الذين أحبهم قلبي دمي
شدّوا إلى جـذع النخيل صليبي

مَا كنتُ أعْرِفُ أنَّ حِبْرَ قَصائِدي
سَيُثِيرُ ضِدِّي زُمْرَةَ التَّخْرِيْبِ

وَصَمَتُّ والأشْوَاقُ تنْزفُ مَعْ دَمِي
ثقبَ الهَوى قلبِي بغيْرِ ثُقُوبِ

خَبَّأتُ (صَعلَكتي) بأحضَانِ النَّدَى
وأتيتُ أدفِنُ في شَذَاكِ شُحُوبِي

ما زلتُ أُخْطِئُ بالحسابِ فسَامِحِي
قلْبِي وَوَاري إنْ رَأيْتِ عُيُوبِي

▶ شاعر من الأردن.

أنا ما تعبتُ ولنْ تَمَلَّ قواربـي
مِنْ كَثرَةِ التَّرحَالِ والتَّغْريْبِ

أنا لَمْ أتُبْ عن أيِّ شِعرٍ قلتُهُ
إنْ تُبْـتُ يوماً عن غـرَامِك تُوبِي

أنا مَا نفخـْتُ بقربةٍ مثقوبـَةٍ
ومَعَ الشـُّعوبيينَ لسـْتُ شُعُوبِي

* * *

رَحَلَ الغُرُوبُ فَأشرقِي وَتبسَّـمِي
وازْهـي بِثَوبِ الشِّعرِ والتَّهذيبِ

عربيـةٌ عيناكِ مثلُ قصائـِدِي
عربيَّـةٌ التَّكوينِ والتَّركيـبِ

يا قِبْلَةَ العُشَّـاقِ أينَ دفاتـِرِي؟!
ضَـاعَتْ وَضَـاعَ من الغـَرَامِ نصيبِي

يا جَنَّـةَ الرَّيحَانِ كُوْنـي ظلَّنَـــــا
وتكلَّمِي عَنـَّا و عَنـَّا نُوبِي

سُفِكَتْ دِماءُ الشِّعْرِ في أوطانِنَا
ذُبِحَ الكَلامُ على يَدِ التَّرهيبِ

مَاذا سَيَبْقَى في الحَياةِ أذا انْحَنـَتْ؟!
أقلامُنَـا للـرِّيحِ والتَّعذيبِ

وَكَأنَّ هـذي الأرضَ في دورانِهَـا
تمْشـي بِعكسِ الأرضِ بالمقلوبِ

فَالشِّعرُ أجْمَلُ مَا يكـُونُ مُسَافِرَاً
يَمْشـِي غَريباً في ثِيَابِ غَريْبِ

وَالشِّعرُ أجْمَلُ مَا يكـُونُ مُسَافِرَاً
وَطَـنٌ... يفرُّ شِمَالُه لجنُوبِ

وَالشِّعرُ لا يَحْنِي برَأسِـهِ مُرْغَمَاً
حُـرٌ... طليـقٌ دُوْنَ أيِّ رَقيـْبِ

وَالشِّعرُ لا تعطـى أصولُ علومِـهِ
بِمَـدارِسِ التَّربيعِ والتَّكعيْبِ

هُوَ عِطْرُكِ الأخَّاذُ حِينَ يَهُزُّهُ
نَفَسُ الحَنِينِ تَغَارُ مِنْهُ طُيُوبِي

هُوَ سِحْرُ عينيكِ الَّذِي يَمْشِي لَهُ
قَدَرِي وَيَجْــرَحُ دُونَمَا تَقْطِيبِ

هُوَ حَتْفُنَا المَجنونُ حين يهزُّنَــا
يجتَازُ خَــطَّ البُعْدِ والتَّقْــرِيبِ

* * *

ورضيتُ أن تقسي عليَّ وترفعي
مِنْ شَأنِ مَنْ مَدُّوا عليكِ دُرُوبِي

وَكَعَادةِ العُشَّاقِ دوماً في الهَوَى
يَتَلَذَّذُونَ مَــرَارَةَ التَّعْــذِيبِ

أنا كالطَّبيبِ يَجِسُّ أوجاعَ الوَرَى
ويكُونُ مُحتاجاً لألفِ طَبِيبِ

لا تَصْفَحِي عَنِّي ... فلستُ مُسافِراً
مَلَّ الرَّحِيلَ ... وَفَرَّ مِنْ تغْرِيبِ

فَإِذا نثرتُ على يديكِ مواجعي
وَمَنَحْتُهَا لِلرِّيحِ قَابَ هُبُوبِ

وَكَذَبْتُ صِدْقِي حِينَ كَذَّبَنِي النَّوَى
وَصَدَقْتُ حِينَ صَدَدْتِنِي تَكْذِيبِي

أَجَّلْتُ نِصْفَ حُرُوبِ قَلْبِي في الهَوَى
وَخَسِرْتُ في عَيْنَيْكِ نِصفَ حُرُوبِي



عَمَّـــــان

سعيد يعقوب

أَلاحَتِ الشَّمْسُ أَمْ هَذا مُحَيَّاهَا   وَذِيْ عُيُونُ المَهَا أَمْ تِلْكَ عَيْنَاهَا

وَهَذِهِ نَغَمَاتُ الطَّيْرِ شَادِيَةً   عَلَى الرُّبَى سَحَرَاً أَمْ بَوْحُ نَجْوَاهَا

وَهَذِهِ نَفَحَاتُ الرَّوْضِ حِينَ سَرَتْ   مَعَ النَّسَائِمِ أَمْ هَذِيْ سَجَايَاهَا

عَمَّانُ يَا حُلُمَاً فِيْ جَفْنِ عَاشِقَةٍ   أَغْفَتْ عَلَى وَعْدِ مَنْ تَهْوَى وَيَهْوَاهَا

يَا كَوْكَبَاً غَمَرَ الدُّنْيَا سَنَاهُ وَيَا   شَمْسَاً تَزَيَّنَتِ الدُّنْيَا لِرُؤْيَاهَا

يَا زَهْرَةً قَبَّلَتْهَا لِلنَّدَى شَفَةٌ   فَاهْتَزَّ مِنْ خَمْرَةِ التَّقْبِيلِ عِطْفَاهَا

سِرُّ المَلاحَةِ بَادٍ فِيْ مَلامِحِهَا   وَكُلُّ مَعْنَى جَمَالٍ بَعْضُ مَعْنَاهَا

فَلا غَرَابَةَ إِنْ أَمَّتْكِ أَفْئِدَةٌ   الوَجْدُ أَتْعَبَهَا وَالشَّوْقُ أَضْنَاهَا

وَلا مَلامَةَ إِنْ هَامَتْ بِهَا شَغَفَاً   هَذِيْ القُلُوبُ وَطَافَتْ حَوْلَ مَغْنَاهَا

▸ شاعر من الأردن.

أَلَسْتِ فِي الجَفْنِ أَحْلامَاً وَأَخْيِلَةً　　　أَلَسْتِ فِي الغِيدِ أَبْهَاهَا وَأَحْلاهَا

العَاشِقُونَ أَتَوْا شَوْقَاً لِفَاتِنَةٍ　　　هَيْهَاتَ نَلْقَى لَهَا فِي الكَوْنِ أَشْبَاهَا

وَلَمْ يُقِيمُوا بِهَا لكِنْ تُقِيمُ بِهِمْ　　　وَالرُّوحُ تُسْكِنُ مَنْ تَهْوَى ثَنَايَاهَا

ظَلَّتْ بِهَا تَحْلُمُ الصَّحْرَاءُ أَزْمِنَةً　　　حَتَّى اسْتَفَاقَتْ عَلَى وَعْدٍ بِلُقْيَاهَا

قَلْبُ العُرُوبَةِ كَمْ تَشْدُو لِفَرْحَتِهَا　　　وَكَمْ تُكَابِدُ إِنْ خَطْبٌ تَغَشَّاهَا

جُسِّمَتِ مِنْ مُثُلٍ عُلْيَا وَمِنْ قِيَمٍ　　　وَاخْتَرْتِ مِنْ دُرَرِ الأَمْجَادِ أَسْنَاهَا

كَأَنَّهَا أُعْطِيَتْ كُلَّ الَّذِيْ سَأَلَتْ　　　كَأَنَّمَا اللهُ أَعْطَاهَا فَأَرْضَاهَا

فَلا عَلَيْكِ إِذَا تَاهَتْ بِمَا وُهِبَتْ　　　عَيْنَاكِ ، مَنْ مَلَكَ الأَحْلَى بِهِ تَاهَا

عَمَّانُ وَالأُفْقُ يَزْهُو وَالمَدَى جَذِلٌ　　　وَالحِسُّ وَالعَقْلُ فِي دُنْيَا الرُّؤَى تَاهَا

وَلِلْقَصَائِدِ مَا لِلْخَيْلِ مِنْ شَمَمٍ　　　لَهُنَّ يَبْسُمُ وَجْهُ الدَّهْرِ تَيَّاهَا

جِئْنَا إِلَيْكِ نَزُفُّ الحُبَّ أُغْنِيَةً　　　مِنْ وَحْيِ عَيْنَيْكِ مَعْنَاهَا وَمَبْنَاهَا

يَا جَنَّةَ اللهِ فِي الدُّنْيَا بِأَيِّ فَمٍ　　　عَلَيْكِ أَوْ أَيِّ لَفْظٍ نَشْكُرُ اللهَ

الفاضليون

جاسر عموري

هذي يدي- قالتْ- وألقتْ في يدي

بأنامِلٍ لُدْنٍ... وكَفٌّ أملَدِ

كَبراعِمٍ غُرٌّ نَديٌّ فرعُها

أو كالعصافير الصغارِ الخُرَّدِ

فعصرتُها بيدي فصاحتْ وا يدي

خُذْ كفيَ الأخرى اعْتَصِرْها واشْدُدِ

ففَعلتُ ما رَغِبتْ لكي لا يُدَّعى

أنِّي بلا قلبٍ..وَعُدْتُ لِمَقعدي

ونسيتُ بينَ يديَّ عصفورينِ

يرتعِشانِ رعشةَ عابدٍ مُتهَجِّدِ

ويلاهُ ما بِكِ ترجفين كأنَّما

الصَّيْفُ استفاقَ على شتاءٍ مُرعِدِ!

فتنهَّدَتْ فتبِعتها مُتَنَهِداً

من غير قَصْدٍ فابتَلَعْتُ تَنَهُّدي

وترَنَّحتْ.. فَلَقَفْتُها مُتَرَدِّداً

خَجَلاً وخشيَةَ أن يُؤَوِّلَ مَقْصِدي

هَمَسَتْ بِصوتٍ خافتٍ مُتَهَدِّجٍ

ويَدي تُحيطُ بِخَصْرِها المُتَمَرِّدِ

لا تَترُكَنِّي لِلضَّيَاعِ بِلا يَدٍ

تحنو.. تَذودُ عن الذمارِ الأمجَدِ

فَشَهِقْتُ أبكي .. لستُ مِمَّن يشهَقونَ

فلي فؤادٌ من رِقاقٍ جَلْمَدِ

لكنني لم أحتَمِلْ همساً يُزلزِلُ

عُمقَ أركاني ومَربِضَ مَحْتِدي

هيَ مَنْ كَلِفْتُ بِحُبِّها مُتَغَزِّلاً

وشُغِفْتُ فيها..وَهْيَ نبضُ تَوَقُّدي

هي مَنْ تجوبُ جِبالَ أشجاني، ومَنْ هِيَ في دَمي تَغلي، ومَنْ هِيَ مَعْبَدي

هيَ موطني والفاضليةُ والحبيبةُ

طولكرم والتُّرابُ العَسجَدي

وَهْيَ الجداوِلُ والخمائِلُ والسنابِلُ

والحَمائِمُ في رِحابِ المَسْجِدِ

وكما وعدتُ..كما عَهِدْتِ تَواصُلي

بِكِ مُستَمِرٌّ لا أُحاوِدُ مَوْعِدي

رغمَ القُيودِ وحَظرِ همسِ تنفُّسي

وتَلَهُّفي وتوَجُّعي وتَكَبُّدي

▸ شاعر من الأردن.

في كلِّ عـام تستجيبُ قصائدي
لنداءِ نبضِكِ سِرُّ نبعِ تَجَدُّدي
وتُصِرُ أن تمضي لِحضْنكِ حُرَّةً
بزفافِ أشواقي لمَسقَطِ مَوْلدي
لِتهيمَ في جَنَبَاته كفراشةٍ
تختالُ بينَ زهورِه بِتَوَجُّدِ
وتَبوحَ تُذكي ذكرياتِ طفولَتي
وبراءَتي وشَقاوتي وتَفَرُّدي
وتقودني للفاضِليَّةِ ..عاشقاً
مَنْ أوردتني العلمَ أعذبَ مَوْرِدِ

* * *

يومٌ كهذا لا يُفارقُ خافِقي
فبِهِ أعودُ لأحرفي ولِمربَدي
بلقاءِ أقراني وأكرمِ صفوةٍ
وبحَفلِ تكريمٍ لكلِّ مُمَجَّدِ
بتذَكُّرِ القدس الشريفِ وبَيْتِهِ
والباكياتِ على النَّشيرِ المُبْعَدِ
من لاجئينَ ونازحينَ عن الديارِ
ومَنْ قضى في السجنِ حُكمَ مُؤَبَّدِ
الباكياتِ الحائراتِ الصابراتِ
السَّاجِداتِ القانِتاتِ الهُجَّدِ
يافا وحيفا والجليلِ وكلِّ حاضِرَةٍ وكَفْرٍ كُلِّ تَلٍّ أجْرَدِ
والبَحرِ والشُّطآنِ والسهلِ الخَصيبِ وكُلِّ شاكِيَةٍ لِحالٍ أعْقَدِ
ما زال ينزفُ موطني مُترنِّحاً
ويَئِنُّ كالمَقرورِ قَهْراً مَسجِدي
وتصيحُ أرضي حُرقةً وتوجُّعاً
مما تُعاني من ظلامٍ سَرْمَدِ
القدسُ تُخنقُ لم يَعُدْ من مَنفذٍ
ولواءُ تحريرٍ لها لم يُعْقَدِ
والمسجدُ الأقصى يكادُ بِحُفْرَةٍ
يَهوي وَلَمْ تُدْرِكْهُ نَجْدَةُ مُنْجِدِ

* * *

ماذا فعَلنا .. أمَّةً عربيــةً
أو مُسلمينَ على صراطِ مُحَمَّدِ
كُلٌّ يبيعُ خِطابَهُ و دُعاءَهُ
والقلةُ الفُضلى كَجَيْشٍ مُقعَدِ
والآخرونَ يُراوِحونَ مكانَهُمْ
فَمَن الذي سيَرُدُّ كيدَ المُعتدي؟
أين الذين يُصفِّقون لِقادةٍ
لم ينفروا يوماً لِفَكِّ مُصَفَّدِ؟
أينَ الكرامةُ والكِرامُ متى نرى
ترسانةُ الحربِ التي لم تُشْهَدِ ؟
إلا على مَنْ كان مفروضاً حِمايَتُهم بها من غادرٍ ومُعَرْبِدِ

* * *

يا أمَّتي ..أنَظَلُ نَعتبُ ؟ قد طغى

هَوْلُ الجريمةِ ضدَّ شعبٍ مُجهَدِ

أوَ ما كفاكمْ تَشهَدونَ حِصارَهمْ

ودمارَهُمْ ببلادةٍ لم تُعْهَدِ!؟

أوَ لمْ تَرَوْا ببداهَةٍ وبساطةٍ

كيف الرياحُ تسوقُ كلَّ مُبَدَّدِ

وتنوءُ بالحملِ الثَّقيلِ لكونِهِ

مُتَماسِكاً بتلاحُمٍ وتَوَحُّدِ

فتماسكوا وتَعاضدوا يشقى بكمْ

جلادُكُم ويفرُّ دون ترَصُّدِ

سترون أن المُرجِفين جميعَهُمْ

يتسابقونَ لِحَوْضِكُمْ بِتَوَدّدِ

وترون أن عدُوَّكُمْ بعديدِهِ

وعتادِهِ سيلوذُ دونَ تَوَعُّدِ

* * *

يكفي صراعاً بينكم أوَ لا تَرون

عَدوَكُمْ بعدائِهِ المُتَجدِّدِ

يسعى لِيَضرِبَ شرَّكُمْ في خيرِكُمْ

لتَظلَّ في يدهِ خيوطُ المَشهَدِ

وتظَلَ اسرائيلُ في أمْنٍ على

صَدرِ الجميعِ بِكُلِّ حِقدٍ أسوَدِ

وتَبُثُّ جَمْرَتَها تُؤجِجَ بيننا

البَغضاءَ بَينَ مُعارِضٍ ومُؤيِّدِ

لتَظلَّ في يدها فلسطينُ التي

سُلِبَتْ بِوَعدٍ ألحَقوهُ بِمَوْعِدِ

قد حان موعِدُ أن نسومَ وُجوهَهمْ

ونَدُعَهُمْ نحوَ الحفيرِ الصَّيْهَدِ

فَلْنَفْتَحِ الأقفاصَ نُطْلَقْ أسْدَنا

أشبالَنا فِتيانَنا أُسْدَ الغَدِ

وشبابَنا وشُيوخَنا ونِساءَنا

وصِغارَنا حتى الحديثي المَوْلِدِ

الرابِضينَ تَعَطُّشاً وتَحَفُّزاً

لِنَجوْسَ أوْكارَ العَدوِ المُلْحِدِ

* * *

إن الحياةَ مواقفٌ ورجولةٌ

فتخَيَّروا دربَ العُلى والسؤدُدِ

وتذَكَّروا دوماً صلاحَ الدينِ في

حِطّينَ بينَ نُجومِها كالفَرْقَدِ

والفاضليينَ الذين تنَكَّبوا

قِمَمَ العُلى بِجَدارةٍ وتَفَرُّدِ

وتذَكَّروا أنَّ الخُنوعَ سينتَهي بالخانِعينَ إلى مصيرٍ أسْوَدِ

* * *

حكايتي

خالد فوزي عبــده

تعشَّقْتُهُ منذُ عهد الصبــــا   كَحِلٍّ إلى خِلِّهِ قد صبــــــا
رآني فتىً صادقاً في الهـــوى   فصارَ لي الصاحبُ الأقربــا
تقبَّلني عاشقاً حالمـــــاً   ألوذُ بهِ هائماً معجبـــــا
وأملأُ قلبي بآياتــــهِ   ليصبحَ حبيَّ لها مذهبــــا
ويطربُ حسي بأنغامهـــــا   فقد كانَ حسبي أنْ يطربــا
وأجهلُ كيفَ بدا لفظهـــــاً   كَدُرٍّ، وفي عقدهِ رُتِّبـــــا !
أسائلُ فيهِ افتتاني بــــهِ   بأيّ جمالٍ وسحرٍ سبــــى !
وألبثُ ألقى أعاجيبــــه   حجوباً ، وما شئتَ أنْ تحجبـا
هل الحسنُ في أحرفٍ كامــنٌ   أو السحرَ في لحنها ذوبـــا!
تمنيتُ إشراقةً من حجـــى   كفجرٍ يَشُقُّ ليَ الغيهبـــــا
بدا الشعرُ لي ، تارةً ، نبعــةً   تفيضُ ، وهيهات أنْ تنضبـــا

شاعر من الأردن.

ظَلَلْتُ بفكري لها ظامئـــــاً   وظلَّ لها الحِسُّ مستعذِبــــا

وكم خلتُهُ أُفقاً مـــــــرةً   فصارَ صعودي له مأربـــــا

صبوتُ لأجنحةٍ ترتقـــــي   إليهِ ، ولكن عمري أبـــــى

وحيناً كشمسٍ أدامت لهـــا   نهاراً ، فلن تبلغَ المغربـــــا

ليلبثَ طرفي لها ناظـــــراً   وما كانَ أبعدَها مطلبـــــا !

وآنا هو الزهرُ في جنـــــةٍ   وقد ثملَتْ من شذاه الرُّبـــى

يُكِنُّ رحيقاً زكا نكهـــــةً   وأحسبهُ الشهد أو أطيبـــــا

وما كانَ أجداه مسترفـــداً   ومن شفةِ الكُمّ مستحلبـــا !

تمنيتُ لو كنتُ في حضنــــه   مقيماً عزيزاً ، لكي أشربــــا

طويتُ ليالي سهدٍ ، فمـــــا   مللتُ حديثاً لها مسهبـــــا

وسيانَ عنديَ ليلٌ نــــأى   وصبحٌ بلألائه قرَّبـــــــا

فيا ربَّ ليلٍ ترقبتُـــــــهُ   بما طابَ للشعرِ أن يكتبـــــا

فاسلب منه هزيعاً مضـــى   وأطوي الهزيعَ الذي أعقبـــا

ويرمقني راضياً هانئـــــاً   وقد لذ للصمت أن يرقبـــــا

تعوَّدني زائراً شَيِّقــــــــــاً   فما لاحَ لي عاتباً مغضبـــــــا

وقد يقطعُ الفجرُ لي خلوتـــي   ويرنو لمثواي مستعجبـــــــــا

فديوان شعرٍ سبى خاطـــري   فصارَ خيالي له ملعبـــــــــا

فَبِتُّ أسيراً لإبداعــــــــــهِ   وما شئتُ من أسرِهِ مهربـــــا

أخوض عُباباً له صاخبـــــاً   ففي فطرةِ الموجِ أنْ يصخبـــا

فأحببتُ لو أنه هـــــــــادئٌ   إلى شطِّ فكري رأى مسربـــا

ولكنه صدَّ عن لهفتــــــــي   وأوغل في الُّلجِّ حتى اختبـــا

فلاحت غواربُهُ صعبـــــــةً   لتصبحَ أغوارُهُ أصعبـــــــا

ولي همةٌ لم يزلْ صبرهــــا   عنيداً ، فصيَّرتُهُ مركبـــــــا

وأخلد في حيرتي ســـــادراً   ويرمقني الشعر مستغربـــــا

فقد غاب عن نُهيَتي جُلُّــــه   ففي هُوَّة السِّرِّ قد غُيِّبـــــــا

ولا ذنْبَ للشعرِ في حيرتـــي   فعَقْلُ الصبا أصبحَ المذنبـــــا

رضيتُ بنزرٍ تفهَّمْتُـــــــــهُ   بهِ الفكر ، من نشوة ، رحَّبـــا

تضيعُ التجاريبِ من هـــاذرٍ   ويعتزُّ حَرٌّ بما جرّبـــــــــا

وما الشعرُ الإ الحسام الـــذي إذا سَلَّهُ ضاربٌ ما نبـــــــــا

وصاحبَني الشعرُ في رحلتـــي ويا نُبْلَ مَن شئتُ أنْ أصبحـــا

أطلَّ على رحبِ آفاقـــــــــه لتجلُوَ لي عالَمَاً أرحبـــــــــا

فألفاظهُ الغُرُّ لم تجتمـــــعْ جزافاً ، ولكنها تُجْتَبـــــــــى

فيُرضي مطامحَ شيخوختـــي ويُرضيه شكري على ما حبـــا

تَتيهُ بهِ الضادُ إما سخـــــاً وتأسى له إن غدا مُجدبــــــا

وتُوسع دَرْبَ رشادٍ لـــــــــهُ وتَهدي لهُ الخطْوَ إمّا كبـــــا

وتبقى له الأُمُّ إمّا انتمـــــى ويبقى جمالُ البيانِ الأبـــــا

وأعلمُ أني بعزم المُنـــــــى سأنسى الضَّنى المُجهدَ المُتعِبــا

فينبلجُ الشعر لي مَشْرِقـــاً ليُطْلِع من ظلمةٍ كوكبـــــــا

وتغدو بناتُ خيالـــــي رُؤىً فيجعلُ أطيافَها موكبــــــــا

ويفخرُ فكري بغاداتــــــــه وكلٌّ يُباهي بما أنجبــــــــا

غدا الشعر في عزلتي شعلـــةً أضأت بها العمرَ لمّا خبـــــا

قصص قصيرة

◄ سميرة ديوان

اختصار الألوان

أسراب فراش الأبللو تحلق بانطلاق بين بساتين الورود بعد أن نفضن عنها ندى الصباح، وجذبت إليها الفراشات التي تدور حولها في النهار، ليتركها مساء إلى قنديل من قناديل الليل.

وردة النرجس آخر البستان لم تجذب جناحاً صغيراً ولم تنتظر يوماً، فلا رائحة قوية لها وبيضاء تضيع بين صخب الألوان الأخرى البراقة للورود في الجوار، فكانت تحني زهرتها نحو الأرض أو تتجه بها نحو التلال القريبة بحركة تواضع مهيب، وتقول: ليت لوني...

من بين سرب الفراش أطل ذكر يحمل كل الألوان، تهامست الورود وضحكن وتدللن ورفعن بتلاتهن عالياً، وأشرقن بألوانهن علّ إحداهن تفوز بالذكر الملون، الذي استقر برشاقة فوق مساحة البياض على زهرة النرجس، التي لم تعتد رفع زهرتها للأعلى، وقد أثقلها الخجل والشرود.

نادت عليها ورود الحقل: تحركي وأسقطيه، ستذبل زهرتك وتتجعد.

حركت النرجسية زهرتها، فارتفع الذكر الملون، ودار برشاقة حولها.

نبست النرجسة بخشوع: كم أنت رائع وألوانك خلابة.

دار حولها دورتين: وكم هي رائعة ألوانك.

أنزلت النرجسة زهرتها: ارحل لزهور أخرى. ولا تسخر من لوني، فأنا دون لون ورائحة كباقي الزهور.

استقر ذكر الفراش بين ثنايا زهرة النرجس، وبرشاقته المعتادة، قال: إن الأبيض يختصر كل الألوان مجتمعة فابتهجي.

أعيدي زهوري

الشارع المقابل لمستشفى الخالدي بجبل عمان مكتظ بالسيارات، لكن رغم هذا الاكتظاظ الممل لم يحاول أحد السائقين استعمال صوت الزامور، مما جعل السمة الغالبة على المكان هدوء ملحوظ، وعيادات تنتشر بين المجمعات التي ملأت طرفي الشارع.

أوقفت سيارة الأجرة عند أول الشارع. رأيت محلاً لبيع الزهور، لم ألتفت له فكل ما يشغل بالي الآن الوصول إلى العيادة. انتظرت ساعة تصفحت فيها معظم المجلات فوق الطاولة، وسرحت بالمباني الظاهرة من النافذة، وعدت حتى نادت السيدة اسمي، لأدخل على عجل إلى الطبيبة التي نظرت إليّ كمشروع تجاري جديد.

ممّ تشك. بابتسامتها البيضاء؟

عيب خُلقي في القلب.

أرجعت نظارتها إلى الخلف: هل لديك تحاليل أو صور سابقة؟

واحد فقط.

دفعت الكرسي للخلف، وانتصبت واقفة: تفضل معي.

انقضت ساعة أخرى، وحملت نتيجة الفحوص في مغلف أبيض، مشيت من نهاية الشارع حتى أوله، وصلت إلى محل بيع الزهور، طلبت من الصبية باقة تحمل السلام بين ثناياها، وبإمكانها أن تختار من الورد النوع الذي تراه مناسباً.

انطلقت نحو المحترف، فقد أصرت على مقابلتي هناك فقبلت، لكنها اعتذرت مني بخجل: المحترف مغلق، ولك أن تختار أنت المكان.

◄ قاصة من الأردن.

حول الطاولات الخشبية صخبت الجموع، لم يتمكن أحدنا من سماع الآخر، فاكتفينا بالنظرات المتبادلة.

علا صوت أغنية لعيد الميلاد على إحدى الطاولات المجاورة، سحبت المغلف الأبيض ووضعته بين يديها، فَتَحَتْهُ على عجل قرأتهُ بتمهل، ثم أعادته على عجل وقالت: لا بدّ أن العيب فيك أخلاقي عزيزي، وليس عيباً خَلقياً.

انفجرنا ضاحكين، حتى دمعت عيوننا.

سألتها: هل أحببتني؟

فأشارت نحو كرسي خشبي في نهاية درج المقهى: أنظر كم يحمل تراثاً عريقاً.

كعادتها تغير ملامح الكلام بارعة في تغيير المواضيع.

شارع الجامع الحسيني بدأ يثني ليله ستاراً بارداً في ليل عمان.

أغلق مقهى جفرا بابه، أغلقت الصبية نافذتها، وأغلقت المغلف الأبيض، وضعته تحت عقدة السرير، وتذكرت باقة الورد التي نسيتها في محل بيع الزهور عند الصبية، لا بدّ أنني سأعود في الغد، لكن هل ستتذكرني، وتعيد لي زهوري؟

تابوت من الياسمين

أزاح بعد خصلات شعره الملتصقة برقبته خلف أذنه، مسح العرق عن جبهته بباطن كفه، ألصق الهاتف المحمول بأذنه، نبس صوت مرهق: هي لك الآن لك أن تتصرف كما تشاء.

اغتسل طويلاً، وعطر جسده بالعطر الذي أحضرته له في عيده الأخير، حينها ابتسم، وقال: علبة جميلة فيها كل ما يحتاجه من سيحتاج يوماً للاغتسال، ولكن الليفة ناعمة جداً، هل ستستطيع تخليص طبعي من خشونته؟

ضحكا معاً حتى بدأت عيناها تدمعان فرحاً، حينها أمرها بالتوقف، فهو لا يقدر أن يرى دموعها، حتى لو كانت بنات فرح.

استقل سيارة أجرة، فيداه ترتجفان، ولن يتمكن من السيطرة على المقود، والقهوة التي شربها طوال ليلته جعلته يشعر برغبة بالتقئ.

توقف عند أحد محال بيع الزهور، طلب من الصبية كل ما لديها من الياسمين البلدي. ابتسمت الفتاة: نحن لا نبيع هذا النوع سيدي.

سألها بطيبة طفل: أين أجده؟

أجابت الصبية، وقد أخذت ترش باقات الجوري ببعض رذاذ الماء ليبقى نضراً: عليك بشجرة منزل أحدهم.

خرج من المكان مسرعاً، وعاد نحو بيته: الجارة أم قصي تملك واحدة تهتم بها جيداً. الشجرة مليئة بأزهار الياسمين البيضاء الصغيرة، لن تعارض أم قصي إنها تريد أن تبني أواصر الصداقة مع كل أهل الحي، بعد تشردها من موطنها العراق بعد الاحتلال الأمريكي.

طرق بابها: أريد بعض الياسمين.

خذ ما شئت. أغلقت بابها بعد أن رمت له بسلة قش يجمع زهور الياسمين فيها.

جمع كل الزهور الصغيرة النضرة عن الشجرة، حتى صرخت المرأة من الداخل: (خوش حَبيب).

حمل السلة بين يديه، واستقل سيارة أجرة أخرى محتضناً السلة بين يديه.

طلب من السيارة أن تقف قبل بيتها بالقرب من بعض شجيرات الصنوبر على الطريق كانا يمران بها، فتقول: الشجر متوحشٌ ليلاً أليس كذلك؟

يمسكها من يدها اللدنة بحنو: خيالك خصب كعادته، لن يكون الشجر متوحشاً أبداً، لكنها مخاوفك تبعدك عن التفكير في حقيقة الأشياء.

تسحب يدها: أنا لا أخاف أبداً، وتتركه لتعود سريعاً لمنزلها دون أن تودعه.

استدار نحو الأشجار، أنتم تعرفون أنها تخاف، تهرب دائماً، ولكنها تهدأ، وتعود. هل ستهدأ هذه المرة وتعود كعادتها أم ستهرب وقد ملت هروبها؟

ابتعدت الأشجار، نظر خلفه، هل ستهربين أنت أيضاً؟ صرخ لماذا تقفين بوحشية؟ إنك كما وصفتك الصبية.

وصل منزلها، وما تبقى من الزوار، يهم بالمغادرة، دخل إلى المنزل، والسلة ما زالت بين يديه، استقبلته أختها الصغرى: لن يقابلك والداي، لكنهما سيحترمان طلبها، تفضل.

تبعها بصمت حتى وصلا إلى غرفة بضوء خافت، استدارت الأخت الصغرى: البارحة تألمت كثيراً، وكانت تغيب عن الوعي ساعة، ثم تستيقظ: قولي له أنني تخلصت من كل مخاوفي اليوم، وسأتغلب على المرض اللعين، لن أخافه الليلة، اخبريه أنني ما عدت أرى الشجر وحشياً كما كنت، هو الآن أخضر مزهر، أشجار الصنوبر الخضراء الغامقة تحمل فوق أوراقها اللوز والتفاح، إنها رائعة الجمال، ليته معي ويراها إنها بساتين من المتناقضات، لكنها الأجمل، ثم تغيب عن وعيها من شدة ألم المرض الخبيث اللعين.

جلس متهالكاً باكياً على المقعد الجلدي قرب سريرها: ما هو طلبها عند آخر ألم؟: أن تكون لكَ، فتختار لها مكان دفنها.

انتحب حتى بللت دموعه أزهار الياسمين في السلة، انتصب واقفاً، وأخذ يرمي الياسمين فوق جسدها النحيل الخامد، لقد دفنتك في قلبي، فكيف سأخرجك الآن، وأدفنك في مكان آخر، وخرّ فوق ما تبقى من الياسمين باكياً.

زواج تقليدي

الأطفال يتدافعون داخل الممر بضحكات عفوية.

تنادي من الداخل: هيا اخفضوا أصواتكم لقد تكسر الهدوء داخل رأسي.

يضحك الأب ويشرك الأطفال المرح.

فتحت نافذتها عل بعض هدوء الخارج يتسربل إلى روحها، أبهرها من كان واقفاً بين زهور الأقحوان، ناصع كبتلاتها ملفت كطلتها، تنبعث منه روائح كل الزهور مجتمعة، وكلّما اقتربت منه خفق القلب، وهتفت الروح.

رددت: إنّه الحب يا ويلي، ووضعت يدها فوق قلبها ليبقى مكانه.

أشار لها من الخارج، وكان يزداد جمالاً كلما تحرك، وتلونت وروده بكل الألوان، وتطاير عبيره حتى غطى المكان، فتجمعت العصافير والفراشات في زوبعة خفيفة: اقتربي لدي المزيد.

همّت إليه واستوقفتها نظرة للخلف، حيث الأطفال والزوج يلهون، وقد انتقلوا إلى غرفة أخرى.

وضعت رأسها بين كفيها، ثم تركتهما ينسحبان أمامها ككفتي ميزان: لم أرى الحب يوماً، وقد سمعت الشعراء يصفونه، ولكنهم لم يعطوه حقه، ورأيت دموع الصبايا من أجله، ولكنهن لم يبكين كفاية.

دار حولها طفلين، ثم عادا للصخب في الغرفة المجاورة .

نفضت كفيها: لم ألتقيك يوماً لماذا تأخرت؟

أجابها من الخارج بصوت كالحرير: أنا قطار دون موعد، وسفينة تقترب من الموانئ دون موج.

ذرفت دموعاً، وقد كانت تنوي احتضانه: خذ كل ورودك ورياحينك وحريرك وارحل.

اقتربت من الطفلين، وقد كان أحدهما يمتطي ظهر والده ضاحكاً: لن يفرقنا حتى الحب.

قصــة:

إجـــــازة

نجلاء حسون

غسلت وجهها بماء بارد، استيقظت أروى من نومها، ببدن مثقل بالتعب، وروح مجهدة، وخطوات مترنحة قادتها إلى المغسلة، غسلت صحوها.

كان الوقت فجراً، يرمي بضوئه إلى الأرض رويداً، رويداً... توجّهت إلى المطبخ، فتحت النافذة، أطلت برأسها إلى الفضاء، واستنشقت نسمات ناعمة حتى امتلأ بها صدرها، ومسّ روحها إشراق مفاجئ.

أعدت لنفسها ركوة قهوة، وفي الصالة، أخذت تحتسيها بشغف مختلف عن أي وقت آخر، نظرت إلى الساعة فأدركت أنها استيقظت قبل رنين المنبه بساعتين على الأقل.

اكتمل صحوها، بعد مزيد من رشفات القهوة، رغم أنها لم تنم هذه الليلة إلا وسنات خاطفة، فقد تولاها أرق لم تدر له سبباً ، كل ما تحس به أنها مرهقة جسداً وروحاً.

جالت أفكارها في رأسها، حدّثت نفسها... كم هي ظالمة هذه الحياة، تمتد فينا وتلهينا عنّـا، تبدلنا حتى نصير غيرنا، آهٍ كم تغيرتُ ، لم أعد أنا، عشر سنوات من عمري مرّت رتيبة بساعاتها، وأيامها، وشهورها، طوال السنوات العشر، وأنا أعمل، وأنجب الأطفال، وأهتم بالبيت، والزوج، نسيت نفسي، ها أنا أصبحت ماكنة مبرمجة تعمل بلا توقف، أصحو في السادسة على صوت المنبه، أقفز من سريري لأُعدّ القهوة، والإفطار، وأُجهّز الأطفال قبل خروجي إلى عملي، ثم أعود لأُكمل دوري بالطبخ، والتنظيف، ومساعدة الأطفال في دروسهم، وما أن تصل الساعة إلى العاشرة ليلاً حتى أُلقي بجسدي المتعب على السرير، وأنام نوماً رحيماً بلا أحلام، ولا تقلبات.

منذ متى لم أذهب إلى المزيّنة؟ إلى السوق؟ منذ متى لم أبتع لنفسي عطراً؟ أو ثوباً، أو أدوات زينة؟ منذ متى لم أستمع لفيروز، أو عبد الحليم، ولم أمارس التمارين الرياضية التي أعشقها، والتي تحافظ عليّ رشيقة جميلة. ها أنا أصبحت قريبة من البدانة، قريبة من البلادة، قريبة من الجنون، من الانهيار، يجب أن آخذ إجازة من أجلي، من أجل إنسانيتي، وأنوثتي، كل إجازاتي السابقة من أجل غيري.

عصرت أروى رأسها بين كفيها بشدّة، وبكت كثيراً، بعد أن اجتاحتها عاطفة قوية نحو نفسها، انتبهت من بكائها، وجولان أفكارها على صوت المنبه، توجّهت إلى غرفة النوم بدلاً من المطبخ، هزّت كتف زوجها توقظه، قال بتثاقل دون أن ينظر إليها: الآن فقط رن جرس المنبه، دعيني قليلاً حتى تُعدّي القهوة، والإفطار، وتجهزي الأطفال.

لن أُعـدّ شيئاً... قالتها بلهجة حاسمة، رغم تهدّج نبرات صوتها، التفت نحوها، نظر إليها مستغرباً، كان الألم مبثوثاً في قسمات وجهها، وعينيها محتقنة بالإحمرار والأسى.

◄ قاصة من الأردن.

انتفض من سريره، وقف أمامها متسائلاً بارتباك واضح، ما بك يا حبيبتي؟ ماذا حدث؟ أريد إجازة حالاً، قالتها بحزم.... ثم تابعت، إجازة منك، ومن الأطفال، ومن عملي، ستأخذ الأطفال وتقيم معهم في بيت جدهم، وتطلب لي إجازة لمدة أسبوع من عملي، لقد تعبت... تعبت أريد أن أرتاح، أن أستعيد نفسي، وإلا فقدتموني.

أحسّ زوجها بحالها، ساعدها لتمد جسمها على السرير، طبع قبلة فوق جبينها، مدّ الغطاء عليها، وهو يقول: حقك حبيبتي، سأفعل كل ما طلبت مني، فقط استرخي قليلاً، ونامي، أجابته بصوت رخوٍ، حتى هاتفي سوف أغلقه.

احتضنت أروى حريتها، استنشقت رائحتها، تنفست هواءها، وما أن سمعت صوت إقفال الباب حتى قفزت من سريرها، أعدت ركوة قهوة ثانية، وضعت في المسجل شريط فيروز، وأخذت تفكر كيف ستقضي أسبوع إجازتها.

بعد تفكير طويل، قررت أن تبقى اليوم في البيت، فهي بحاجة للراحة والاسترخاء.. نعم أنا وحدي، قالتها بفرح كبير، لأول مرة منذ عشر سنوات ، سأستحم حمّاماً طويلاً.. ساعة.. بل ساعتين، ثم أشاهد فيلماً عربياً، وفيلماً أجنبياً، لن يقاطعني أحد، لن أطبخ هذا اليوم سأكتفي بالخبز والجبن، سوف أنام متى أريد، وأصحو متى أريد، وابتسمت...

نهضت من مكانها متجهة إلى الحمّام، سمعت صوت جرس الباب، تسمّرت في مكانها، خطر لها أن زوجها عاد ليخبرها أنهم رفضوا إجازتها، غضبت وقررت إلى تذهب إلى الحمام ولا تلتفت إلى الباب، لكن الجرس أخذ يرن بشدة، بخطى بطيئة مثقلة بالإحباط سارت نحو الباب، ترددت في بادئ الأمر، أدارت المفتاح بيدٍ مرتجفة، وجدت جارتها أمامها تحمل طفلها باكية، تتحدث بلهفة وسرعة، أرجوك يا أروى، انقلينا إلى المشفى، طفلي يموت، حرارته مرتفعة جداً، ووالده مسافر كما تعلمين، رأيت سيارتك، حمدت الله أنك هنا.

بدّلت ملابسها، خرجت مع جارتها، قضت نهارها معها في المشفى، عادت إلى البيت منهكة، كانت مرتاحة لإنقاذها طفل جارتها، وحزينة لضياع يوم إجازتها الأول، دخلت الحمام غسلت وجهها، وألقت بجسدها فوق السرير، ونامت.

استيقظت صباحاً، نظرت إلى الساعة، ما زال الوقت مبكراً، لن أنهض من السرير، أنا في إجازة، استمتعت ببعض الكسل، ثم فكرت، سأشرب قهوتي، وأذهب إلى الحمّام التركي، سأقضي يومي هناك، سأعوض البارحة، بالحمّام، والاسترخاء، والمساج، ابتسمت وهي تتخيل نفسها بين يدي عاملة المساج تُدلك لها جسدها المشدود، والمثقل. ما أن أنزلت قدميها إلى الأرض حتى غرقتا في ماء يعلو سجاد الغرفة، ذُعرت، مشت قليلاً ازداد عمق الماء، كان البيت كله عبارة عن بركة ماء، اكتشفت أنها نسيت الحنفية مفتوحة عندما غسلت وجهها مساء.

ضاع يوم إجازتها الثاني، في شفط الماء، وتجفيف البيت بمساعدة بعض الجيران، ورجال الدفاع المدني، وما أن جاء المساء حتى كان التعب قد حل بكل جسمها، وامتلأت روحها أسى عميقاً.

لم تستيقظ في اليوم الثالث كعادتها مبكرة، اكتشفت وهي تستعد لاستقبال صحوها، أنها نامت عشر ساعات، فرحت بهذا الانجاز، قفزت من سريرها نشيطة متفائلة، قالت: لن يمنعني اليوم شيء من الذهاب إلى السوق، شربت قهوتها، بدّلت ملابسها، خرجت من البيت، شغّلت محرك سيارتها، وأدارت المسجل ، فجاءها صوت عبد الحليم يزيد فرحها، غنّت معه بصوت عالٍ، تفاجأت بسيارة تضرب سيارتها من الخلف، أُصيبت برضة خفيفة في الجبين، وتحطمت خلفية سيارتها، وقضت يومها بين المشفى، ومركز الشرطة.

عادت إلى البيت مُحبطة ، بكت سوء حظها، دخلت تستحم وهي تتساءل، هل هذا كله صدفة؟ أم هي لعنة تلاحقني؟ نامت وروحها تحمل حزناً لم تعرفه من قبل.

عندما استيقظت في اليوم التالي قالت: لن أخرج هذا اليوم وحدي، سأهاتف صديقتي، نخرج معاً إلى السوق، ثم إلى المزيّنة، سأقص شعري، وأصبغه، وأسرّحه، وابتاع بعض الملابس، وأدوات للزينة، وفي المساء سوف أدعوها لتناول العشاء في أحد المطاعم، بالتأكيد ستفرح صديقتي كثيراً، منذ مدّة طويلة لم نخرج معاً.

أجابتها والدة صديقتها على الهاتف بلهفة، أين أنت؟ لقد حاولنا الاتصال بك قبل يومين، وكان هاتفك مغلقاً، وأكملت الأم باكية دون أن تمنحها فرصة الرد، إن صديقتك أصابتها جلطة دماغية حادة، إنها..... وقع الهاتف من يدها، صرخت، بكت، ذهبت إلى بيت العزاء، وبقيت يومها هناك، وحين عادت إلى البيت مساءً قالت بغضب لن أُكمل إجازتي، سوف أُكلّم زوجي ليعود مع الأولاد لم أعد أحتمل ما يجري، يكفيني ما حصل في الأيام السابقة، ليتني لم آخذ إجازة، لكنها تراجعت وفكرت، لا، بل سأستمر بالإجازة، وسأذهب غداً إلى بيت خالتي في الريف، اشتقت إليها كثيراً، إن طعامها اللذيذ يذكرني بطبيخ أمي رحمها الله، اشتقت لأولادها، سأقضي يومي كله معهم، إن الهواء النقي، وجمال الطبيعة سيخرجاني من ألمي وحزني.

دخلت حديقة بيت جدتها، وأخذت تقطف بعض ثمار الفاكهة مع ابنة خالتها ، وتتوعدها بالفوز عليها هذا المساء بلعب الورق، بقيت أروى مع ابنة خالتها تلهوان، وتضحكان، وتركضان بين الأشجار، تسبق إحداهما الثانية، وإذا بأروى تتعثر بحجر أوقعها أرضاً وكسر ساقها.

نقلتها خالتها إلى المشفى، هاتفت زوجها الذي حضر سريعاً، اقترب منها بلهفة، مسح دموعها، وحملها بين يديه بساقها المغطاة بالجبس، ونقلها إلى البيت.

أمام بيتهما أوقف السيارة، حملها ثانية بين يديه، وما أن سار خطوتين حتى وقعت منه أرضاً، كانت الوقعة قوية لم تحتملها أروى فصرخت صرخة مدوية من شدّة الألم.

استيقظ زوجها على صوت صرختها التي رافقت رنين جرس المنبه، نظر إليها بهلع وقال: أروى... ما بك؟ نظرت إليه نظرات بلهاء تائهة، لم تجب، قفزت من سريرها متجهة إلى المطبخ مقهقهة وسط دهشة زوجها، وبدأت بإعداد القهوة والإفطار، وتجهيز الأطفال قبل خروجها إلى عملها.

قصص قصيرة

◄ عمار أحمد الشقيري

(1)

بالريح تَعدو الخيل

رافقيني يا رِهانُ، ولنَحتالُ على طولِ المَسافة بتَزجيّة الوَقتِ عَدواً "قالت الريحُ للخيلِ لمّا التَقَتا" بِبابِ سهولِ "حوران" شَماليّ الأردن وجنوبيّ سوريّةَ قادِمتان مِن الربع الخالي، ولِشط العرب قصدهما.

أومأت الخَيلُ مُوافقةً، فَعَدتا بجوارِ بعضهما، شَمألَتا بميلٍ خَفيف للغرب وقَطعَتا المَسافةَ بالنيّة الصافية للمَخلوق ذُو الطبائِع التُرابية "الخيل" والمَخلوقة ذات الطَبائع الخَيالية "الريح" حتى شَارَفتا بابَ الشطِ، فَجَفلَتَ الخيلُ رهبةً لّما رَأتَ المَاءَ فَصَهَلت. :

- الدَربُ مَسدودٌ عليَّ يا ابنة الخيالِ الريح

لَوت الرَيحُ عَنانَ هُبوبها نُزولاً عِندَ رَغبةِ الخيلِ وارتدّتا على آثارِهما وتَسابقتا عودةً

خَيلٌ تَعدو، وَريحٌ من فوقها تَهبُّ فَتُثيرُ النَشوةَ في العضلات المَفتولة بالعافية للخيلِ، فَيَزدادُ التَسارعُ بَينَهمُا وَتَتَبادلان أدوارَ طَوي المَسافة لجهة الرُبع الخَالي حَيثُ وصلَتا تَوّاً، فَتوقفت الخَيلُ بَعدمَا جَفلت.:

- لا طَاقةَ لَنا يا ابنةَ الخَيالِ ها هُنا ولتَسألي العيرَ مُرافقَتك: قَالتِ الخيلُ بَعدَما دَارت حَولَ نفسها

- لا يا رِهانُ، نَعودُ "لحوران" أسلم. ولا نَفتَرق: أجابت الريحُ بِنَفَسِ الإخلاصِ السمائي للأرضيّ

وعدتا أسرَع هذه المَرة، حَتى ليَتراءى للناظرِ بأن مُناظرةً تَحتَدمُ بَينَ رسوله السَماء الريحُ ومبعوثة الأرض الخيل، وانطوت تَحتَهما المَسافةُ وأشتد اقتراب الضِدينِ مِن بَعضهما أكثر حتى اقتربتا وامتزَجتا.

كُل عام وَمدّ استَعادت الأرض عافيتها بَعد الطُوفانِ يتَرافَق المَخلوقان في هذي الرحلَة الطويلة ذَهاباً وإياباً بين الصَحراء والماء، وَعاماً بعدَ عام كانت العلاقةُ تَتوطدُ بَينَهما، فَصاغت الخيلُ "الصَهيل" منّ صَوت الريح، وَعَمدت الرَيحُ للدنوّ منَ الأرضِ أكثر إكراماً للخيل فإلتَقا المَخلوقانِ النَقيضانِ في الطبائِع في مَسافة وَسطِ بينَ السَماء والأرض، فَصارت الريحُ عافيةَ السماء للخيلِ، والَخيلُ مربض الريح في الأرض.

(2)

رؤى الغراب

الصور الأولى:

أتت الحكاية كاملةً ومتواترة لا لبس فيها:

غرابٌ علم قابيل مواراة سوءته ودفن أخيه، حفر الأول فتبعه الثاني مسترشداً، فكان الدرس الأول من طيرٍ له السبق

◄ قاص من الأردن.

في القتل، وإكرام القتيل، تنقطع أخبار الغراب ويبقى تسلسل حكاية الإنسان مستمراً جيلاً بعد جيل ولا تظهر أي بادرة من صاحب العقل لرد جميل المعلم الأول فالصور الأولى لها مكانتها العميقة في الذاكرة.

تستفيق المخيلة من جديد على خيال رحبٍ يرمي الصور على عواهنها فيلصق بالغراب صورة المصيبة. لا لشيء إلا لأن العقل البشريّ أسير الصور الأولى.

الغراب كساعي بريد للخراب لا دور له فيما يفعله البشر بالبشر، هو طائر استثنائيٌ في التكهن يأتي بالرسالة من خلف المتوقع ويفضها على مسمع الجميع.

- ها هنا ستحدث المصيبة إن لم يؤخذ بالأسباب.

غير أن أحداً لا يسمع أو يرى غير الصور الأولى، فيبقى الطائر المتحضر وصاحب الحكمة والتوقعٌ الجيد، بوجود مصيبة ما ينعق محذراً بالرغم من ضيق أفق فكر البشر.

(3)

سبيل الرحيل

طوفانٌ عمّ، فأغرق وأهلك، محق وسحق ، فسوى كلَّ ناتئٍ من الأرض كعصفٍ مأكول وبدت المعمورة كقشة في معمعان الطوفان سائرةً باتجاه العدم، وظن الضانون أن لا نجاة، من المحتم، على الرغم من نعيق الغراب في السماء، والذي ما كف عن بثّ حكمته ببني البشر:

- سيغرق ابن "نوح" الثابت في مكان إقامته على قمة الجبل، وسينجو "نوح" ومن كان معه على ظهر الفلك، لاتخاذه الرحيل سبيل.

اركب الفلك وارتحل، ولا تتخذ لك إقامة عند حلول المحن.

فبين انحناءات الثبات في مكان الإقامة "غرق".

وفي الرحيل "نجاة" أو محاولةٌ لمراوغة المحتوم على تحسين شروط "الغرق".

لم يسمع ابن نوح نصيحة الغراب، وبقي في نفس مكان إقامته وظل حتى قبيل غرقه يلعن الغراب جالب المحن.

(4)

شجر الغراب

حلّ الخريف، فتقاطر حطابو الريف جهة الغابة مشنشنين بآلات القطع والقص، تخيروا ما يبس ووهن من الشجر وشرعوا بجندلتها الواحدة تلو الأخرى، غير عابئين بأنين ظل طوال الوقت ينز من لحاء الجذوع، ولا بنعيق غرابٍ رفرف فوق الشجر محذراً:

- الندى وضوء الشجرة، والمطر اغتسالها، أتركوا شجر الخريف ليكمل صلاته، فإنه يتّيمم في جفاف ريح الخريف. هذا ما أسرّ به الغراب ذات ليلة من ليالي الخريف مدافعاً عن جفاف الشجر، لكن أحداً لم يكن ليسمع في حكمته غير صورة الخراب.

الجريدة

تقى المومني

تصفَّحَ الجرائدَ كما يفعلُ كُلَّ يوم عند بداية كل صباح، قَرَأَ العناوين الرئيسية لشتى المواضيع؛ السياسية، الرياضية... وحتى بعضها التي تخصّ الممثلين والمغنيين!

وضعها بعد أن أنهى القراءةَ بالقربِ من فنجان القهوة، الذي كانَ يحتسيه على طاولةٍ بجانبِ الأريكةِ التي يجلسُ عليها في غرفةِ استقبالِ الضيوفِ من بيته.

الوقتُ حانَ ليذهبَ لعمله، حاولَ القيامَ عن الأريكةِ، لكنه لم يفلح؛ لقد التصقَ بها.

حاولَ النهوضَ عدّةَ مرات أخر، لكنه لم يستطع. بعدَ ذلكَ بقليلٍ أخبرتهُ الأريكةُ أنّهُ ليستطيعَ القيامَ عنها، فعليهِ أن يعيدَ قراءةَ الجريدةِ بتأنٍ.

قالَ لها أنّهُ إذا سمحت لهُ بالوقوفِ أولاً سيقرأ الجريدةَ كاملةً، وعندما سمحت لهُ بالنهوض عنها قامَ مسرعاً وركضَ نحو الباب وأخلفَ وعده، سألتهُ الأريكةُ بصوتٍ عالٍ، وهو يركضُ: "لماذا؟"؛ فأخبرها أنّه تأخرّ عن عمله.

عندما وَصَلَ بابَ بيته الخارجيّ وحاولَ فتحه لم يفلح؛ أخبرهُ البابُ أنّ عليه قراءةَ الجريدة ليفتحَ له. قالَ للباب أنّ عليهِ أن يفتحَ له في البداية، وإنّهُ إذا فتحَ له سيقرأ الجريدةَ.

وما أدراني أنّك لن تخذلني كما خذلتَ الأريكةَ قبلَ قليلٍ؟

فكّرَ قليلاً، ثمّ قال: سأحضرُ الجريدة... ما رأيك؟

أحضرَ الجريدةَ وعادَ للباب، وقالَ لهُ: إنها معي الآن، وأنا أعدكَ أنني سأقرأها، ولكن أمامَ جهتكَ الأخرى؛ سأقرأها عليكَ، وأنا في الشارع، ما رأيكَ؟

بدت فكرةً رائعةً للبابِ ووافقَ وفتحَ لهُ...

لكنّه لم يتوقف في الشارع أمامَ بابِ بيتهِ كما وعده، وأكملَ طريقهُ ماشياً باتجاهِ سيارته.

وَضَعَ الجريدةَ بالقربِ منه على المقعدِ الذّي بجانبه، شغلها وتوجه لعمله، وهو يحدّق بساعةِ يده، إنّهُ يقودُ وينظرُ لساعته في الوقت نفسه!

وصلَ الشركةَ التي يعملُ فيها متأخراً، ولكنه في الوقتِ نفسه لم يرَ أيَّ سيارةٍ من سياراتِ زملائه.

أمسكَ بمقبض باب السيارة وشدَّهُ، ولكنّ بابَ السيارةِ لم يفتح، حاولَ أكثرَ من مرّةٍ. فكانت النتيجةُ لكلّ محاولاته الفشلُ.

سألَ السيارةَ: "لماذا؟"؛ فأخبرتهُ أنّ عليه قراءةَ الجريدة كاملةً، حتى العناوين الفرعية. وبعدَ نقاشٍ طويلٍ أقنعَ السيارةَ أنّهُ سيقرأها، ولكن بعد أن تفتحَ له...

وافقت، ولم يكن بيدها حيلة. حملَ الجريدةَ بيده، وفتحت السيارةُ له، استدارَ وأخلفَ في كلامه كما فعلَ مع غيرها سابقاً، استدارَ وهو يتساءلُ عن سببِ عدمِ وجودِ سيارةٍ من سياراتِ زملائه.

دخلَ الشركةَ ولم يجد أحداً فيها سوى عامل النظافة، سألهُ: لماذا الشركةُ خاليةٌ إلا منك؟

نَظَرَ إليه العاملُ مستغرباً، وقالَ: كنت أراكَ تذهبُ كُلَّ يوم للشركةِ؛ فكيفَ لا تعلم؟! حدَّقَ عاملُ النظافة في الصحيفةِ التي يحملها الرجل، وتابع: كما أنّك تحملُ إحدى الصُحُفِ التي تحملُ الخبرَ!

قلّبَ صفحاتها بسرعة وهو في حالة ارتباك، وأخذَ هذا منه وقتاً... لم يقل شيئاً للعاملِ قبلَ أن يخرج، وتحديداً بعدما أنهى قراءة الخبرِ؛ "أفلست شركةُ فلان الغساني وأولاده...".

قاصة من الأردن.

زيارة عابرة

أمين الخياط

من الناس من يحاكي أسلوب حديثه إلى حد ما أسلوب من يتعامل معهم، فمعلم النشء الصغار لا بدّ من أن تلمح من خلال حديثه معك سذاجة بعض أفكاره أو تصرفاته، وهو غالباً ما يتدنى عقله إلى مستوى عقل الصغار بحكم العادة، وهو ما يحدث أيضاً مع بعض أطباء علم النفس، فهم لكثرة احتكاكهم بمرضى الفصام النفسي يتأثرون بما يقصه عليهم مرضاهم، مما يتخيلونه على أنه حقيقة واقعة.

شاءت الظروف ذات مرة أن يقوم بزيارتي صديق من أطباء علم النفس، جلسنا نتجاذب أطراف الحديث، وعلى سبيل المعرفة والإطلاع طلبت منه شرحاً عن الوساوس القهرية التي تغشانا بدون مبرر، فمثلاً – قلت للدكتور – كان لي صديق من عادته أنه كان يقرأ من على صفحات المجلات الكلام بالمقلوب، كان يفعل ذلك على مسمعي من أجل الضحك. التقطت منه هذه العادة منذ زمن، وللآن لا أعرف كيف أتخلص منها، وما أن سمع الدكتور كلامي حتى فاجأني بقوله: بيني وبينك هذا يحدث معي أيضاً، ولكن إليك ما هو أسوأ من ذلك.

جاءني مريض ذات مرة، وكانت شكواه أنه كان يسمع في داخل دماغه هسهسة مستدامة مع صفير ناعم، كان يريح أعصابه حسب قوله.

أتصدق أنني تنبهت إلى نفسي في اليوم التالي، فإذا بي أسمع هسهسة مستمرة داخل دماغي، ولكن بدون صفير، هذا بالإضافة إلى معاناتي الدائمة بسبب ذاكرتي اللعينة التي لا تنفك تحاسبني عندما أتأهب للنوم، فتعيد عليَّ أسوأ ما لديها من الذكريات.. لماذا فعلت كذا؟ ولم تفعل كيت؟... الخ.

تابع الدكتور قوله: أنصحك بألا تقلق إن كان ذلك يحدث معك، إنه يحدث مع كل الناس، هواجس النفس البشرية لا سلطان عليها، وقد تتسلط على المرء إلى ما لا نهاية.

قلت للدكتور إن ذلك يحدث معي فعلاً، لكن رغم نشاط ذاكرتي ليلاً، فهي خامدة جداً نهاراً، فلو أردت أن أتذكر وجه أحد أصدقائي أو معارفي إن كان مثلاً بشنب أو من غير شنب لا أستطيع تذكر ذلك مطلقاً.

أجاب الدكتور: أنا أيضاً لا أستطيع تذكر الوجوه، وما تحويه من فروقات، أحمد الله أنني لست رساماً وإلا لكان إخفاقي في رسم الوجود مؤكداً.

بمناسبة الحديث عن الشنبات أو الشوارب، فقد حدث أثناء ما كنت في الجامعة أن كان معنا زميل غزير شعر الجسد، فقد كان شعر صدره ورقبته وسواعده يغطي جسده بشكل منفر، وكان يتمتع بشارب كث كبير يشبه فرشاة الشعر،

قاص من الأردن.

وكأن شنبه به عقدة نقص من فراشي الشعر، يحاول بكثافته الزائدة أن يتحول إلى فرشاة على نحو ما، حتى أن صاحبنا هذا كثيراً ما كان يرفع سواعده إلى مستوى شنبه كي يزيل ما علق من غبار على أكمام سترته مستعملاً شنبه كفرشاة، ولضمان ألا يشح أو ينقص الشعر في جسده فقد زودته الطبيعة بكتلة احتياطية من الشعر تكمن في دبره تحت جلده – كيس شعر – عزم على إزالته بالجراحة، واتفق مع الطبيب على موعد معين أخبرنا به، وقبل موعد الجراحة بيوم أتانا وإذا هو حليق الشارب، بلا شنب تماماً، سارع أحد الزملاء لدى رؤيته معلقاً: أهذا هو كيس الشعر الذي قلت لنا عليه؟ فقال: لا، لقد أخطأت عندما كنت أحاول تشذيب حواف شنبي فاضطررت لإزالته كله، وعندما عاد بعد العملية التقيناه مهنئين بسلامته، أخذ يواصل دراسته، فيما كان شنبه الجديد يواصل نموه.

ودعت الدكتور بعد زيارته لي، ويدي على قلبي خشية أن أسمع مثله همهمة في دماغي أو صفير. يبدو أن الدكتور لم يفطن لقياس ضغطه، لأن ارتفاع الضغط يُحدث أحياناً في رأس الإنسان مثل هذه الأصوات، وقد يكون ما يشبه هذه الأصوات موجوداً في رؤوس الكثيرين من الناس، لكنهم لا يفطنون له لقصر مداه ولخفوت تردده في رؤوسهم، وقد لا يكتشفونه إلا إذا أرهفوا سمعهم على نحو مُعين يساعد أسماعهم على التقاطه، وقد ذكر لي الدكتور أنه قلما تجد من تخلو دماغه من تلك الأصوات، وبخاصة من تجاوزوا الأربعين من العمر. كما أن معظم مرضى الفصام يستمعون أحياناً إلى أصوات غريبة، وأن ثمة من يكلمونهم في الظلام يدّعون أنهم من الملائكة، ومنهم من يرى أنواراً تتوهج عندما تتكلم الملائكة معه. هذا ما قاله الدكتور والله أعلم.



لوحة للفنانة ردينه حداد زريقات / الأردن

كتاب الرمل

قصة : خورخي لويس بورخس

ترجمتها عن الإسبانية : أمل العلي

يتألف السطر من عدد لامتناه من النقاط، والصفحة من عدد لامتناه من السطور، والكتاب من عدد لا متناه من الصفحات، والسِّفر من عدد لامتناه من الكتب. لا، ليست هذه بالطريقة الجيدة للبدء في كتابة قصتي، فالزعم بأن قصة غريبة ما هي قصة حقيقية أصبح عادة اليوم، لكن قصتي أنا حقيقية.

أعيش وحدي، في مسكن يقع بشارع "بيلغرانو"، وقد حصل ذات مساء قبل عدة أشهر أنني سمعت طرقًا على الباب، فتحت فدخل شخص غريب لا أعرفه، كان شخصًا طويل القامة ذا ملامح مموهة، أو هكذا خيل لي بسبب ضعف بصري، وكان كل ما فيه يوحي بالفقر لكن بشكل محتشم، لونه رمادي ويحمل في يده حقيبة رمادية اللون أيضًا، فأدركت للتو أنه شخص غريب عن البلدة.

في البداية بدا لي عجوزًا، لكنني فطنت فيما بعد إلى أنني أخطأت في حكمي عليه من خلال لون شعر رأسه الذي وخطه الشيب حتى أصبح أقرب إلى البياض مثل سكان المنطقة الأسكندنافية، وخلال حوارنا القصير، الذي لم تتجاوز مدته الساعة، عرفت أنه قادم من "أوركاداس".

أشرت له إلى كرسي قريب، لكن الرجل قضى وقتًا طويلاً مستغرقًا في الصمت قبل أن يشرع في الكلام، وبدا لي حزينًا تمامًا، كما أنا الآن. قال:

– إنني أبيع الأناجيل!

فقلت له، لكن بطريقة مليئة بالحذلقة:

– في هذا المسكن توجد أناجيل إنجليزية، بما فيها أول إنجيل، إنجيل "جون ويكليف"، وعندي أيضًا إنجيل "سيبريانو دي فاليرا" وإنجيل "لوتيرو" الذي هو من الناحية الأدبية أسوأها جميعًا، وعندي أيضًا نسخة باللاتينية من إنجيل "فولكاتا"، وكما تلاحظ يا سيدي، فليست الأناجيل هي ما ينقصني.

بعد لحظة صمت، قال:

– ولكنني لا أبيع الأناجيل فقط، بإمكاني أن أريك كتابًا مقدسًا سيثير فضولك، حصلت عليه من مكان يقع على حدود "بيكانير".

فتح الحقيبة ووضع الكتاب على الطاولة. كان كتابًا ضخمًا مغلفًا بالكتان، لا شك أنه قد وقع في عدة أيد قبل أن يصل إلي. بدأت أتصفحه، لكن ثقله غير المألوف أثار استغرابي، وكان مكتوبًا على ظهره عبارة "الكتابة المقدسة" وفي أسفله عبارة "بومباي".

قلت:

– إنه كتاب من القرن التاسع عشر

رد الرجل:

– لا أعرف، لم أعرف ذلك أبدًا.

فتحته كيفما اتفق، فلاحظت أن الخط الذي كتب به خط غريب، والصفحات التي كانت رثة مطبوعة في مطبعة قديمة جدًا مكتوبة على شكل عمودين منقسمين على غرار الأناجيل،

◄ مترجمة من الأردن.

وكانت الكلمات متزاحمة فيما بينها وعلى شكل آيات مرتبة، وفي أعلى الصفحات أرقام باللغة العربية، وأثار اندهاشي أن الصفحات الزوجية كانت تحمل الرقم 14 519 والصفحات الفرديّة الرقم التالي 999.

قلبته في يدي، فرأيت أن ظهره يحمل عددًا من ثمانية أرقام، وكان يحتوي أيضًا على رسم صغير كما هي الحال في المعاجم اللغوية، يبدو أنه رسم بالريشة بيد طفل صغير غير حاذق.

في تلك اللحظة قال لي الرجل الغريب:

- انظر إليه جيدًا، ربما لن تراه مرة ثانية بعد الآن.

ثمّة نوع من الوعيد في المعنى المقصود من كلام الرجل، ولكن ليس في صوته. نظرت بإمعان إلى الكتاب ثم أغلقته، ثم أعدت فتحه بسرعة، وبدون جدوى أخذت أبحث عن مكان الرسم الذي رأيته قبل قليل، ولكي أخفي دهشتي قلت للرجل:

- إن الأمر يتعلق بنوع من الكتابة الأندونيسية، أليس صحيحًا؟

قال:

- لا

ثم خفض من صوته كما لو أنه يخبرني بسر:

- لقد حصلت عليه من بلدة "يانورا"، مقابل بعض الروبيات ونسخة من الإنجيل، لم يكن صاحبه يعرف القراءة، وأعتقد أنني رأيت في "كتاب الكتب" تعويذة من النوع الشائع لدي الطبقة الفقيرة في الهند، لا يستطيع أحد أن يطأ ظلّها من دون أن يصاب بعدوى، ولقد قال لي صاحبه إنه يسمي "كتاب الرمل"، لأن الرمل والكتاب ليس لهما بداية ولا نهاية.

وطلب مني أن أفتح الصفحة الأولى.

ضغطت بكفي اليسرى على الغلاف وفتحت الكتاب بإبهامي ملتصقًا تقريبًا بخنصري، لكن بدون فائدة، فقد كانت عدة صفحات تعلق بين يدي وبين الغلاف، كما لو أنها كانت تخرج من الكتاب وحدها. وقال لي الرجل:

- والآن يمكنك أن تبحث عن النهاية.

وفشلت مرة ثانية، وبالكاد صرخت بصوت لم يكن صوتي:

- هذا أمر لا يمكن تصوّره.

وبصوته الخفيض نفسه قال لي بائع الأناجيل:

- لا يُتَصور ولكنه حصل، إن صفحات هذا الكتاب غير متناهية بشكل واضح، لا واحدة منها الأولى ولا واحدة منها الأخيرة، لكنني لا أعرف لماذا تم ترقيمها بهذه الطريقة، ربما لإفهام الآخرين بأن السلسلة اللامتناهية تقبل أي ترقيم ما دامت غير متناهية.

بعد ذلك قال وكأنه يفكر بصوت مرتفع:

- إذا كان الفضاء غير متناهٍ فنحن نوجد في أي نقطة منه، وإذا كان الزمن غير متناهٍ فنحن نوجد في أي نقطة منه.

وأثارتني كلماته، فسألته:

- أنت رجل دين، أليس كذلك؟

- نعم، أنا كالفاني، واعتقاداتي واضحة، وأؤمن بأن مبادلة كلمة الرب بكتابه الشيطاني ليست احتيالاً.

وطمأنته قائلاً بأن لا شيء فيه يستحق أن يلام عليه، وسألته إن كان سيبقى وقتًا أطول في هذه البلدة، فرد بأنه يفكر في العودة إلى بلدته بعد أيام، وقال لي بأنه اسكتلندي من جزر "أوركاداس"، فقلت له بأنني أحب اسكتلندة شخصيًا بسبب محبتي لـ "استفنسن" و"هيوم"، فصحح لي:

- وروبي بورنز.

وبينما كنا نتحدث، كنت أتابع تصفح الكتاب اللانهائي، وقلت له بعدم اكتراث مقصود:

- هل تريد إهداء هذا المجلد المثير للإعجاب إلى المتحف البريطاني؟

- لا، سأعطيه لك

لكنه اشترط مقابله مبلغًا كبيرًا من المال، فأجبته بكل صدق بأن هذا المبلغ فوق طاقتي، وأخذت أفكر، وبعد لحظات دبرت خطة، فقلت له:

– سأقترح عليك مقايضة، لقد حصلت عليه مقابل بعض الروبيات ونسخة من الإنجيل، وأنا سأعطيك مقابله كل المبلغ الذي حصلت عليه من تقاعدي وإنجيل "ويكليف" بالخط القوطي الذي ورثته عن والدي.

وغمغم قائلاً:

– إنجيل "ويكليف" الأبيض!

توجهت إلى غرفة نومي وعدت بالمال والكتاب، وأخذت أتصفح الكتاب الغريب وأمعن النظر في غلافه بنهم شخص مريض بالمكتبات. وقال الرجل:

– اتفقنا.

واستغربت لكونه لم يساوم، ولم يعد الأوراق المالية ووضعها في جيبه، فأدركت بعد رحيله أنه دخل إلى بيتي بغرض بيع الكتاب. لقد تحدثنا عن الهند وجزر "أوركاداس"، وكان وقت المساء عندما رحل الرجل، ولم أره بعد ذلك أو أعرف له اسمًا.

فكرت أن أضع "كتاب الرمل" داخل المكان الفارغ الذي خلفه إنجيل "ويكليف" في رف المكتبة، ولكني اخترت في النهاية أن أخفيه خلف المجلدات القديمة لـ"ألف ليلة وليلة"، ثم ذهبت لأنام، وفي الساعة الثالثة أو الرابعة فجرًا أضأت النور وفتحت الكتاب المستحيل ورحت أقلب صفحاته، فوجدت في إحداها قناعًا وفي ركنها رقمًا لم أعرف كنهه.

لم أُرِ الكتاب لأحد، فلذّة الحصول عليه لا يوازيها سوى خوفي من أن يسرق، وخشيتي من أن لا يكون حقًا لامتناهيًا، وزاد هذان الخوفان من نزعتي القديمة الكارهة للشر.

كان لدي صديقان هما من بقي لي، ولم أفكر في زيارتهما. ظللت سجين الكتاب لا أخرج تقريبًا إلى الشارع، أقلب ظهره وغلافيه بعدسة مكبرة، وأستبعد أي نوع من الغش فيه، ووجدت أن رسوماته الصغيرة متباعدة الواحدة عن الأخرى بألفي صفحة، وفي الليل عندما يجافيني النوم بين الحين والآخر كنت أحلم بالكتاب.

انتهى الصيف وعرفت أن الكتاب هو كتاب خرافي، ولم تفدني ملاحظتي في شيء بأنني أنا أيضًا خرافي. لقد كنت أنظر إليه بعيني وأضغط عليه بأصابعي العشر وأظفارها، وشعرت بأنه شيء أقرب إلى الكابوس، شيء فاحش يقدح في سمعة المرء ويفسد الواقع.

وفكرت في النار، لكنني خشيت أن يتحول إحراق كتاب لانهائي إلى نار لانهائية تخنق الكون بالدخان، وتذكرت أن أفضل مكان لإخفاء ورقه هو الغابة. لقد كنت قبل تقاعدي أعمل في المكتبة الوطنية التي يوجد بها تسعمئة ألف كتاب، وكنت أعرف أنه إلى يمين البهو يوجد الدرج الحلزوني الذي يقود إلى الطابق الأرضي حيث مكان الصحف والخرائط، فانتهزت لامبالاة المستخدمين لإخفاء كتاب الرمل في واحد من الرفوف التي تعلوها الرطوبة، محاولاً أن لا أتأكد بدقة من المكان ولا المسافة بينه وبين المدخل.

شعرت بقليل من الارتياح، لكنني لا أريد المرور عبر شارع مكسيكو.

المصدر: http://www.amorpostales.com/El-Libro-de-Arena.html

– خورخي لويس بورخيس: كاتب أرجنتيني من أبرز كتاب القرن العشرين ولد 24 أغسطس 1899 وتوفي 14 يونيو 1986.

– كتب بورخيس الشعر والمقالات والعديد من المسرحيات، بالإضافة إلى قصصه القصيرة التي نال شهرته منها، وكمًا كبيرًا من النقد الأدبي والافتتاحيات وتعقيبات على كتب وعدد ضخم من المختارات الأدبية.

– كما كان مترجمًا بارعًا للأدب من الإنجليزية والفرنسية والألمانية إلى الإسبانية، بالإضافة إلى الإنجليزية القديمة والإسكندنافية. وقد تأثرت كتاباته بفقده للبصر الذي بدأ، كما هو الأمر مع والده من قبل، في سنّ الرشد. وكان من بين أكبر اهتماماته الفكرية عناصر علم الأساطير والرياضيات وعلم اللاهوت والفلسفة.

لست أدري من أنا

قصة مترجمة عن الأدب الصيني للقاص زو زيجون

ترجمها عن الصينية إلى الانجليزية : هاري هوانغ

ترجمتها عن الإنجليزية : هانيا إبراهيم العايد

«من أنت؟

سألته زوجته فجأة ما ان همَّ بالجلوس إلى مائدة الطعام.

من أنا؟

الأ تعلمين من أنا؟ «ورمقها بدهشة واستغراب شديدين».

ولم تسألين؟!

أنا أسألك أنت، أجبني الآن من أنت؟

حدق في وجهها الذي اعترته الجدية، غير مدرك أو مصدق ما يجري.

من أنت؟ وأصرت بجدية أكثر على معرفة الجواب.

«هل حدث شيء اليوم؟».. سأل نفسه مفكراً.

إن زوجته مدرسة لمادة علم النفس، ولم يحدث يوماً أن فقدت أعصابها، مهما حدث، فإنها تعالج الأمور بعقلانية واتزان وصبر، إلى أن يقتنع الطرف الآخر تماماً. لم تكن بهذه الجدية. هل تناهت إلى مسمعها تلك الإشاعة السخيفة حول (يان) وحولي؟ لا لا هذا مستحيل!!

أجبني الآن... من أنت؟ «سألت، وقد بدا عليها الغضب.

«يا للهول..» أخذ يفكر.. هذا رهيب.. «ربما عرفت بأمر الـ (1000) يوان التي تقاضيتها من كلية التدريب التابعة لبنك الصين، لقاء إعطاء محاضرتين لطلاب الكلية، لم أسلمها هذا الدخل الإضافي، بل إني أرسلته اليوم لوالدي العجوز. هل تقصد أن تقول لي إنها علمت بالأمر؟ وأنّى لي أن أشرح لها؟» وأصرت مطالبة بمعرفة الجواب.

وبقي صامتاً.

من أنت؟ «صاحت وقد استشاطت غضباً»

وأدرك أنه لن يفلت من الأمر إذا لزم الصمت، فقال بدِعةٍ:

«دعيني افكر».

أعليك أن تفكر كي تعرف من أنت؟ يبدو لي أنك لست رجلاً محترماً!!

مصيبة!... أخذ يفكر، يا للكارثة... لا بد أنها تعلم كل شيء.

«لست مستعداً بعد!!... أعطني بعض الوقت لأفكر، «قال وهو يرتجف ذعراً».

لا أسألك إلا عمن تكون. فلم لم تجبني حتى الآن؟؟

◄ مترجمة من الأردن.

«لا أعرف كيف أجيب على سؤالك هذا»... قال بوجل «لست أعرف من أكون»

«أخبرني إذن من أكون أنا؟؟» قالت بنبرة متفائلة.

رفع رأسه وحدق بها بعينين ذاهلتين وازداد حيرة وارتباكاً... تحول وجهها أمامه إلى متاهة، خشي أن يدخلها، أو بالأحرى أن لا يكون قادراً على الخروج منها إذا دخلها.

«هيا.. من أكون أنا؟؟» قالت له بتودد.

ازداد ذهولاً.

كانت هي تحدق به بعينين واسعتين أيضاً، والتقت أعينهما، لكنه سرعان ما تراجع... وتراءى له كثير من الناس حالاً، لكنه ما زال غير واثق ممن تكون هي؟؟

وألحت عليه ثانية: «أجبني الآن.. من أنا؟؟»

وما فتئ يزداد حيرة وارتباكاً، وأخذ قلبه يرتعد كلما أعادت على مسمعه السؤال.

وأصرت زوجته على سماع الجواب، وهذا ما حدث.

«أنا آسف» قال مذعوراً: «أنا لا أعرف من أنا!!!»

ضحك ابنهما الجالس بقربه قائلاً: «أبي! يا أبي هي أمي!!: هل نسيت؟ لم لم تستطع الإجابة؟؟»

«وما طبيعة هذه اللعبة التي تمارسانها اليوم؟؟» قالت حماته التي كانت قد أنهت طعامها، وبدأت برفع الأطباق عن المائدة.

«لقد نجحت يا أمي». ضحكت الزوجة بعد أن التقطت زمام الحديث ثانية.

« كنت أجري تجربة في علم النفس كي أثبت صدق أطروحتي. لقد نجحت حقاً، وأصبح بإمكاني تقديم أطروحتي فوراً».

• زوزيجون: قاص صيني، ولد عام 1960م، وعمل في الإنتاج والإخراج التلفزيوني، وفاز بجائزتين أدبيتين. له أعمال أدبية تناهز آلاف الصفحات، بما في ذلك ثلاثة كتب، ويعمل الآن محرراً لصحيفة مهنية.

• هاري ج هوانغ: ولد في الصين وعاش في تورنتو/كندا، وقد ألف أكثر من مئة قصة قصيرة، طبعها في ثلاث مجموعات باسم «لا شيء يأتي من لا شيء»، وقد درّس القصص الصيني في كلية سينيكا في الولايات المتحدة الأمريكية، وترجم أكثر من مئة قصة قصيرة جداً من الأدب الصيني، ومنها هذه المختارات.

•

An Anthology Of Chinese Short Short Stories. Selected and Translater by Harry J. Huang. Published By Foreign Languages Press. Beigjing.China 2005.

حوار مع الروائي السوداني عبدالعزيز بركة ساكن

حاوره: أحمد الطراونة



عبدالعزيز بركة ساكن، كاتب سوداني مثير للجدل، حضر إلى الأردن بدعوة من أمانة عمان لحضور ملتقى القصة الثالث، وقدم قراءات لعدد من قصصه خلال تواجده في الأردن.

عبدالعزيز الذي فاز بجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي عن روايته المحظورة "الجنقو: مسامير الأرض" يقول ان المشهد الثقافي في الأردن بالنسبة له مفاجئا، وقد اندهش بمستوى الإبداع في الأردن.

عبدالعزيز المولود عام 1963 هو الكاتب السوداني الأكثر تعرضاً لقرارات الحظر التي أصدرها المجلس الاتحادي للمصنفات الفنية والأدبية في الخرطوم، يقول: لم يحن الوقت بعد لقراءة رصينة وتوصيف عميق للمشهد الذي سُمي على عجل بالربيع العربي.

ورغم مصادرت مجموعته القصصية "امرأة من كمبو كديس" في 2009 وجمعها من جناح مكتبة عزة في معرض الخرطوم الدولي للكتاب، وقبلها كانت أمانة الخرطوم عاصمة للثقافة العربية 2005 أصدرت مجموعته القصصية "على هامش الأرصفة" إلا انها سارعت إلى سحبها من الاسواق، اضافة لثلاثيته التي ضمّت روايات "الطواحين" و"رماد الماء" و"زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة" التي صدرت أخيراً تحت عنوان "ثلاثية البلاد الكبيرة" ضمن منشورات مكتبة الشريف الأكاديمية، هي الأخرى لم تسلم، فقد صودرت إلا أن ناشرها تمكّن من فك حظرها شرط ألا يوزعها!.

يؤكد عبدالعزيز أن الكتابة هي مشروع حياته، وأنه يعمل الآن في رواية بعنوان: «مسيح دارفور»، وأن الكتابة عنده هي الطقس الإنساني المقدس الذي يمارس فيه حرياته جميعها، مضيفاً عندما ابدأ الكتابة ، تسقط عني جميع الأقنعة والمخلفات.

وكان أصدر اتحاد الكتّاب في السودان بياناً استنكر فيه حظر رواية «الجنقو: مسامير الأرض» التي فازت بجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي، التي تعكس الأجواء الغرائبية لحياة «الجنقو»، وهم عمال الزراعة المطرية الموسمية، في المناطق الحدودية بين السودان واثيوبيا وأرتيريا، وتحكي علاقتهم مع الأرض والنساء.

◄ روائي من الأردن.

أفكار حاورت الروائي السوداني عبدالعزيز بركة ساكن، وتالياً نص الحوار:

*** لنتحدث عن سبب زيارتك للأردن، وكيف تقيم المشهد الثقافي في الأردن؟**

- حضرت إلى الأردن بدعوة كريمة من أمانة عمان الكبرى لحضور ملتقى القصة الثالث، ولكن المشيئات السريات هن اللائي دعينني لكي أتعرف على جمال المدينة المدهشة، آثار الدولة الرومانية القديمة، مدارج وقلاع وميادين وتحف ومتاحف، أتعرف من قرب إلي الإنسان بالأردن ذلك الكريم المثقف المحب للفن، هي دعوة للجمال والتواصل، دعوة للتماهي مع أجمل مدينة أثرية في العالم، وهي مدينة البتراء، تلك العجيبة الكبرى من عجائب الدنيا، وسأعود إليها في كتابة لاحقة.

كان المشهد الثقافي في الأردن بالنسبة لي مفاجئاً، لم أكن في الماضي قد سمعت بغير أسماء قليلة مثل الروائي غالب هلسا، والياس فركوح، ومحمود الريماوي، وسميحة خريس، ولعلة فيّ أو في أدوات التواصل، كان البقية محجوبين عني، أيِ الجزء المخبوء من جبل الثلج، فكيف لي لا اقرأ لجعفر العقيلي، والبدوي سعود قبيلات، وهاشم غرايبة، ومفلح العدوان، وقاسم توفيق، ومحاسن الحمصي، ومريم جبر، وهند أبو شعر، والشاعر محمد عبيد الله، ونايف النوايسة وغيرهم كثير من أساطين الحبر والسرد.

المشهد الثقافي في الأردن مؤسس ومبشر، يحظى برعاية مدنية (مثل: أوقاف خالد شومان الثقافية السخية) ورعاية حكومية جيدة تتمثل في البنية الأساسية للثقافة وروح الإبداع، وهي الحرية.

*** مالذي يحدث في الأمة الآن؟ هل حقيقة أن هنالك نهضة ثالثة كما يقال، أم أن هنالك خلط للأوراق، وأين الرواية مما يحدث، وهل ساهمت في تشكيل هذا المشهد الملتبس على أكثر المثقفين؟**

- لم يحن الوقت بعد لقراءة رصينة وتوصيف عميق لهذا المشهد الذي سُمي على عجل بالربيع العربي، و مازال في طور الانتفاضات الشعبية، وقد يصبح ثورة وقد يجهض، وقد تُسرق دماء وأرواح النساء والرجال والأطفال الذي تكرموا بأعز ما لديهم من أجل التغيير، وقد تصبح هذه الانتفاضات كالتمثال الذي أكل صانعه، على كل إذا لم تكن هنالك خلفيات فكرية وأهداف واضحة وأسئلة عميقة خلف كل ذلك، سيطول هذا الربيع إلي أن يُمسخ لشتاء بائس، بارد وممل.

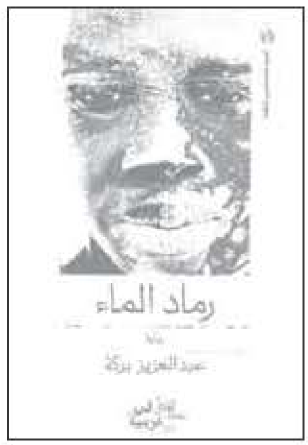
كما إن الثورات لا تقوم بالمحاكاة، وتحتاج الثورة الحقيقية لزمن أطول لكي تنضج، لصبر ومثابرة و نضال، وتحالفات عريضة وتنظيم متقن وتضحيات، قد تغير انتفاضة عفوية الحاكم، ولكنها قد لا تغيير نظم القهر والتسلط والظلم، فلم يحن الوقت لتوصيف أصوب، تلتبس الأشياء لدي كما لدى الآخرين. ولكن من الخير أن تستمر، لتؤرق منامات الديكتاتوريات العربية، ويقول المثل السوداني: «سهرُ الدُجاجِ ولا نومه».

أما دور الرواية مما يحدث، فالرواية أيضاً تحتاج لأن تتخمر بفعل الزمن، لأن الزمن يتيح للتراكم المعرفي بأن يحدث، ولا أظن أن الروايات التي كُتبت علي عجل عما يحدث الآن في الوطن العربي تطمح لشيء غير المبيعات، كان للرواية أن تمهد سُبل الثورة قبل عشرات السنين من قيامها، كما فعلت الرواية الفرنسية من قبل.

*** لنقرأ بعض ملامح مشروعك الإبداعي؟**

- الكتابة هي مشروع حياتي، وقلت ذلك كثيراً، وعملت جميلاً وطويلاً لأجل ذلك، المشروع يمضي في ثلاثة محاور، الرواية والقصة القصيرة، وما أسميه ما يتبقى كل ليلة من الليل، والأخيرة عبارة نصوص مفتوحة قصيرة، تحمل تدفقات عاطفية وفكرية وإنسانية كبيرة أكتبها بين حين وآخر، استخدم فيها أدوات الشعر وأدوات السرد معاً، بالتالي هي ليست كالشعر وليست كالسرديات، أصدرت منها حتى الآن كتاباً واحداً، أما الرواية فلديّ منها، الطواحين، رماد الماء، زوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة، رواية العاشق

البدوي، ورواية الجنقو مسامير الأرض، في القصة لدي ثلاث مجموعات قصصية، وهي: على هامش الأرصفة، امرأة من كمبو كديس، وموسيقى العظم. أعمل الآن في رواية بعنوان مسيح دارفور.



*** من المؤسف جداً أن من منع رواياتك وخاصة «الجنقو مسامير الأرض» هم نقاد وكتاب كبار، منهم مثلاً: إبراهيم إسحق ومجذوب عيدروس، الخاتم عبد الله، وغيرهم. هل تعتقد أنك حركت الراكد في الرواية العربية، ولامست الخطوط الحمراء، أو هل تعتقد أنك كسرت الجدران الشرقية؟**

– أولاً أريد أن أوضح أن تلك الأسماء التي ذكرت، بعضها مثل إبراهيم اسحق ومجذوب عيدروس، لم يوصيا بحظر رواية الجنقو، ولو أنهما لا ينكران صلتهما بالمتصفات الأدبية والفنية وتعاونهما في إبداء رأي في أعمال أدبية أخرى، أما الخاتم عبد الله، وهو كاتب مسرحي مشهور ومثقف، فقد كان له القدح المعلى في حظر الرواية، بل أنه أوصى الحكومة بقفل مدونتي الأدبية، وكل الروابط الأسفيرية التي تقود إلى أعمالي، وشاركه في ذلك آخران شهيران يخافان من ذكر اسميهما علناً، وأنا احترم خوفهما وأبارك.

فالموضوع يا صديقي لا يخلو من غيرة أدبية، قصر نظر وسوء نية مضمر.

أود أن أقول لك، الوجه الآخر للمنع والمصادرة، هو استمرار الحرب في دارفور، فلا يستقيم أن يترك كاتب حراً في المدينة، بينما يُقتل أهله وعشيرته في بلده، فمصادرة ومنع أعمالي هو جزء من الحرب في دارفور، لأن ذات من يدير الحرب في السودان، يدير الثقافة. فلا علاقة للموضوع بما أكتب، حتى ولو مدحت سيف السلطة سوف يصادرونني، حتى ولو كذبت، وقلت إن وزارة الثقافة ترعى الثقافة في السودان، وكتبت في ذلك قصيدة شعر، لا يفيد.

هذا لا ينفي أنني أكتب بكل حرية، متجاوزاً القوانين و الأفكار المسبقة، ولا أخشى قول قائل ولا فعل فاعل، الكتابة عندي الطقس الإنساني المقدس الذي أمارس فيه حرياتي جميعها، فهي مدينتي الفاضلة.

*** هل ترى الخطوط الحمراء وتتعامل معها، أم أنك لا تراها حين تتوحد مع عملك الإبداعي، وإذا كنت تراها، ماهي هذه الخطوط ومن رسمها؟**

– عندما أبدأ الكتابة، تسقط عني جميع الأقنعة والمخلفات، وتصير التابوهات أنهراً خيرة، وموسيقى طروب، أضع عليها مركبي، وأسبح عكس الريح، والتيارات المرسومة البارزة، شراعي الفن نفسه، لا أهتم بما هو خارج العمل الفني، بالتالي أجدني مصاباً بعمى اللون الأحمر، مع العلم بأنني لا أسيء لأحد في كتابتي، فمشروعي هو الإنسان في كل حالاته: شروره وخيره، وإنني احترم الديانات جميعاً وأسلوب حياة الأشخاص مهما كان شاذاً وغريباً.

*** هل تعتقد أن من يحكم على السودان بالفرقة والتشريد والقتل، هو من يحكم على مشروعك الإبداعي بالإعدام مسبقاً؟**

– تماماً، وليس كل من يقتل يحمل مدفعاً.

كما أنك لا تجد دافعاً لتلك الحرب الشعواء ضدي، غير ذلك، فالألفاظ التي استخدمها موجودة جميعها في كتاب اللهجة العامية في السودان الدكتور عون الشريف قاسم، فلم يمنعه أحد وهو متوفر في كل بيت، وإلى الآن لم يفسد شخصاً،

وهي مستخدمة بصورة يومية في كل بيت وشارع سوداني، أحد وزراء الثقافة كان، ومازال شاعراً، وقال أحدهم عن إحدى قصائده الجميلة التي يصف فيها أشياء سيدة، إنها من الكبائر، فلم يُمنع أو تُصادر أعماله، والغريب في عهد هذا الوزير تمت مصادرة مجموعتي القصصية على هامش الأرصفة، أحد الروائيين السودانيين (يسب الدين) في روايته، وقد احتفلت الحكومة السودانية بالرواية متمثلة في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ويمكنني أن أضع هنا عشرات الأمثلة، وأقيم السؤال الصعب المكرور: لماذا أعمالي أنا بالذات؟

إنهم يريدون قتلي، وأنا مثل الغول إذا قُطعت رأسه، انبت سبع رؤوس أخرى، وكلما صادروا كتاباً لي، كتبت كتاباً آخر.

*** المشروع الروائي في السودان هل أجاب على أسئلة المجتمع السوداني؟ وهل تنبأت الرواية السودانية بما يحدث الآن في السودان، في ذهني روايتك «رماد الماء» التي تنبأت بانفصال الجنوب قبل خمس سنوات من اتفاقية السلام؟ وبرأيك ما هي أهم أسئلة الرواية السودانية؟**

– السرديات السودانية اليوم منقسمة في موضوعاتها، وفقاً للمدارس، وفهم العالم الذي يخص الكُتاب، فمعظمهم يسهب بعيداً في عوالم لغوية جمالية لا رابط لها بواقع السودان الاجتماعي إطلاقاً، ويرى أن الكتابة في أسئلة الواقع قد تقوده إلى مباشرة لا يريد أن يوصف بها، والقلة تعمل عكس ذلك، مثل منصور الصويم، استلا قايتانو، أبكر آدم إسماعيل، وشخصي الضعيف، فالسرد هنا يرتبط بالواقع الإنساني وأسئلته المريرة: مثل سؤال الهوية، صراع الهامش والمركز والذي يجر إلى سؤال الحرب، والسؤال الاجتماعي الذي يجر إلى سؤال الفقر والجهل والمرض، سؤال المشروع الوطني السوداني، وهو يصحب في معيته سؤال السلطة والثروة والديمقراطية وغيرها. وظلت قلة من السرديات ملتزمة بتلك الأسئلة.

حسناً، قد تنبأت الرواية بفصل الجنوب قبل إحدى عشرة



سنة من حدوثه، ولكنها أيضاً تنبأت بحرب ضروس – أتمنى ألا تقع– بين الجنوب و الشمال.

*** الإبداع مشروع دون كيشوتي.. هل تؤمن بقدرتك على التغيير من خلال الرواية؟**

– طبعاً لا، ولكن أن تشعل شمعة صغيرة لا يكاد نورها يُرى، خير من أن تستمطر اللعنة على الظلام، كما يقول كارل ماركس أو لم يقل. ولكن في الذهن أيضاً أعمال روائية كادت أن تغير العالم، وساهمت إلى حد كبير في الوعي الإنساني بقضايا مهمة، مثل: رواية «ذهب مع الريح»، رواية «كوخ العم توم»، وروايات بلزاك، ورواية «الأم»، وغيرها.

*** الكتابة هي التي تخلق قانونها وأخلاقها ودياناتها السرية، كما تقول، فهل وصل المشهد الثقافي في السودان اليوم الى كشف هذه الحقيقة؟ وهل تعتقد أن الطبقة التي تكتب لها في السودان قرأتك جيداً؟**

– لم تقرأني الجماعة التي أكتب لأجلها حتى الآن، إما لما تعاني منه من فقر أو جهل بالكتابة والقراءة، إما لأن الكتاب لا يصل إليها لسبب المنع أو سوء التوزيع، أو لأنهم مشغولون بلقمة العيش عمّا ينظر إليه كثيرٌ من الناس رفاهية وضياع زمن، أو أنني ما كنت أعنيها بصورة عملية، نسبة لاستخدامي أسلوباً في بعض الأحيان معقداً، ولحالات التجريب التي تنتابني من وقت لآخر، وقد يكون السبب أنني أحلم بأكثر مما يجب، أو في واقع الأمر لا أكتب لها مطلقاً، ولا يتعدى الأمر مجرد تمنٍّ وشعور بالانتماء والحب.

أما عن الشق الآخر من السؤال فالكاتب السوداني اليوم سجين أما في فكرته عن الأدب ما يجب أن يكون عليه، وما يتناوله، أم ما لا يتناوله من جانب، وما بين حرية أن يكتب ما قد يراه الآخرون حراماً وعيباً. وهنالك قوانين وأدوات متسلطة تحافظ على الخطاب الرسمي، تقمع كل من تسول إليه نفسه بالتمرد وكتابة ما توسوس إليه شياطين الأحبار.

*** كيف تنظر إلى الحركة النقدية العربية، وهل لك أن تقيم العلاقة بين الكاتب والناقد ضمن المشهد النقدي الذي نلمسه الآن؟**

– الحركة العربية النقدية معاقة تماما فيما يتعلق بالسودان، ما تزال تتخبط في متاهات الطيب صالح، ولا تستطيع أن تنفك من الكتابة السهلة المكررة عن أعماله العظيمة، عن قصد أم عن جهل أم عن كسل. بالسودان في كل أجياله كتابات لا تقل عما قدمه الطيب صالح، كتبها الروائي الكبير إبراهيم إسحق والروائي عيسى الحلو والروائي والقاص مبارك الصادق، ومحمود محمد مدني، وهذا الجيل الجديد طرق عوالم مدهشة جديدة واستخدم أدوات للكتابة غير مسبوقة، وانفتح على السودان الكبير مستثمراً التنوع الثقافي بصورة لم يفعلها كاتب من قبل، وقدم أسماء كبيرة مثل: منصور الصويم، أمير تاج السر، طارق الطيب، بثينة خضر مكي، محمد خير عبد الله، أبكر آدم إسماعيل، رانيا مأمون وغيرهم.

*** برأيك ما هي المنطقة التي لم تطأها الرواية العربية؟ ولماذا؟**

– الرواية العربية كما هو معروف رواية حديثة، ربما بدأت في خمسينيات القرن الماضي، وما تزال الطريق أمامها طويلة لكي تأخذ شخصيتها، وتنفك من سجن آليات الرواية الغربية، وأن تصبح لها ملامحها الخاصة التي لم تتضح حتى الآن بصورة جلية، أريد أن أقول على الرواية العربية عن تبحث عن خصوصيتها أولاً، عن ذاتها، عن هويتها، ثم تُنهض أسئلة جيدة، مثل: المناطق التي لم تطأها وغيره.

*** الرواية هي لعبة المتناقضات التي يعاد تشكيلها على الورق.. النور والظلام، الموت والحياة، الخير والشر، فمن أين يأتي بركة ساكن بهذا العالم وتناقضاته، ومن هو وحيك الذي يلقنك سر البوح؟**

– أمي مريم بت أبو جبرين تظن أن ما أكتبه توحي إليَّ به الشياطين التي كانت تسكن معنا في البيت بمدينة القضارف في طفولتي المبكرة، وإذا قالت أمي شيئاً فأنا أصدقها. ويبدو أن أمي تعرف بحسها الطيب، إنَّ لعبة الكتابة بالخطورة و الغرابة حيث تحتاج لجن مطموس، بالنظر للأصدقاء، بتفحص البشر في الشوارع، أماكن العمل، بالتعامل اليومي مع شتى صنوف الناس، بالخيانات التي تقوم بها، بالخيانات التي يستلذ بها الغير في حقك، بإدراك نضالك اليومي من أجل الخبز، بالحب الذي يغمر قلبك، بالسياسي البهلوان، إنك يومياً تأخذ درساً في فن الكتابة وتكشف سراً من أسرارها، لأن الكتابة تأخذ أدواتها من طرائق حياة الناس، انظر إلى الراوي بكل أنواعه، اللغة، الأحداث، فأنا أتعلم من الآخرين بسرعة رهيبة، أهضم ما تعلمته، أضيف إليه ما علمته إليهم، ولأن الرواية ليست هي الحكاية، بل هي فن كتابة الحكاية، فيأتي دوري لمسخ كل ذلك، وتخريبه، وإنتاجه جمالياً مرة أخرى.

*** من أثّر فيك، المنجز الإبداعي العربي، أم المنجز الإبداعي الغربي، أم أنك مزيج ثقافي تسعى إلى إيجاد حالة جديدة تجيب عن أسئلة مجتمعها بعيداً عن أي اندفاع خلف أي مشروع؟**

– بالطبع أثرت علي كل الكتابات التي قرأتها، وأيضاً الكتابات التي كتبتها بنفسي، أثر عليّ الأصدقاء والمدرسون وأنماط الحياة التي عشتها، كل من التقيت به، كل من ناقشته، كل من انتقدني، كل من لم ينتقدني، الأماكن التي زرتها، الأزمنة التي عشتها، كل حبيباتي الجميلات، أمهاتي الكثيرات، جدي عبد الكريم إدريس آدم، الكتاب المقدس، إدجار آلان بو، ويمكنك أن تضيف لهذه القائمة ما شئت، مثل: الميثاق العالمي لحقوق الإنسان، وجدتي حريره أم جبرين عليها الرحمة.

خصوصية المفردة والصورة لدى الشاعر راشد عيسى

في ديوان: مختاراته «عرف الديك»

محمد سمحان

حول الشاعر والديوان:

راشد عيسى في هذه المختارات، هو ذلك الكائن الوحشي البري المختلف، المكتفي بسلاسة أسلوبه وبساطة لغته، المنحاز إلى المفردات والتراكيب الدارجة على ألسنة البسطاء، المترفعة عن الجزالة والتقعير، المتبرئة من الصنعة والاستعراض، إنه العصفور الدُّوري الذي يسكن بين البيوت، لكنه لا يقبل الأسر فيها، والسنونو الذي يقضي حياته طائراً محلقاً، لا يهوي إلى الثرى إلا لثوان ليلتقط قُوْته، ثم يعود إلى الفضاء حيث الحرية والسمو والانطلاق، الحذِق المتقِن لفن صنعته، والقادر على إخفاء هذه الصنعة بمكر الخبير، تحت غشاء شفاف من البساطة المذهلة والبراءة المدهشة.

منذ أن التقيته قبل عقدين ونيف تقريباً، واستمعت إليه لأول مرة، لفت انتباهي بخاصيتين شعريتين يختلف بهما عن غيره، لا من شعراء جيله فحسب، بل عن كثير من شعراء العربية - مستثنياً مظفر النواب طبعاً - إن لم يكن في الجوهر ففي الكثافة.

فمنذ تركنا الشعر العربي عند رواد التجديد بمختلف أشكاله وألوانه، والذي لم يطل عهده، أو يتواصل ويستمر منذ



مسلمة بن الوليد وديك الجن الحمصي، وأبي نواس وبشار والبحتري وأبي تمام، ومن تبعهم مثل ابن زيدون وابن الفارض، وصفي الدين الحلي وابن سناء الملك، وغيرهم ممن اهتموا بالصورة وتركيبها وبالمحسنات البديعية اللفظية والمعنوية في الشعر، ثم غادروا ساحته دون أن يتركوا بعدهم من يحمل راية التجديد باستثناء قلة من شعراء المهجر ومدرسة أبولو، ليجيء من بعدهم وعلى بعد طويل البارودي وشوقي، ومن عاصرهم أو خلفهم، فيمسكوا براية الشعر الكلاسيكي من حيث بلغ

* شاعر من الأردن.

ذروته بجدارة أبي الطيب المتنبي، أمير شعراء العربية، الذي لا يبارى، بفخامة الأسلوب وجزالة الألفاظ، وغزارة المعاني وقوة المباني، وبما أصطلح عليه أصحاب مدارس النقد الأدبي في من سبقوه وتبعوه، فاستمر الشعراء ينسجون على منوالهم حتى الآن، إلا ما ندر.

لكن راشد عيسى – وقلة من شعرائنا المعاصرين – جاء فأمسك بخيط القصيدة التجديدية من حيث توقفت بعد البحتري وأبي تمام وأقرانهم، ليستانف ثورة التجديد من حيث انتهى هناك، لكي يعيد للقصيدة العربية بهاءها الشعري، المسكون بجماليات الصور والمجازات، والاستعارات والتشابيه، والإنزياحات اللفظية والمعنوية، أي القصيدة التي يريدها أنصار التجديد في الشعر العربي من شعراء ونقاد.

خاصيتان تلفتان الإنتباه في شعر راشد:

الخاصية الأولى انحيازه واختياره لسهولة ألفاظه وبساطة مفرداته، وانزياحه عن جزالة الألفاظ وفخامة البناء، وتعقيدات التراكيب والمعاني. ويشاركه في هذه عدد محدود من الشعراء المعاصرين، وأخص منهم عرار وحيدر محمود من شعراء الأردن، وإن كان راشد أكثرهم كثافة وانحيازاً لهذه الخاصية.

والخاصية الثانية هي حرصه على تأثيث قصيدته بغرائب الصور والتشابيه، والمجازات والإنزياحات اللغوية المبتكرة لفظاً ومعنى، وببناء علاقات جديدة بين الكلمات، على غير ما إعتدنا عليه من مألوف الكلام، (والشعر كما قيل هو الكلام على نحو غير مألوف).

وسأتتبع في إضاءتي النقدية المحورين التاليين:

أولاً: خصوصية قاموس راشد الشعري (المفردة وتداعيات شحناتها الوجدانية).

ثانياً: خصوصية الصورة الشعرية (ثراء الابتكار وأدواته).

المحور الأول: خصوصية قاموسه الشعري (المفردات والألفاظ)

تبرز هذه الخصوصية البيئوية الجغرافية الثقافية الاجتماعية، في كل أشعار راشد بشكل جلي ولافت للانتباه في جميع أشعاره، مما يؤكد على أنها من صميم طبعه، ومناهل مفرداته الشعرية التي تتدفق بعفوية وبساطة، من مخزونه اللغوي المتاصل في أعماقه، منذ تفتُّح حافظته وذاكرته، وخروجها عفو الخاطر، بما تحمله من شحنات وجدانية، تأخذ المتلقي المشارك في تجربته إلى عوالمها، لتعيده بحميميتها ووهج حرارتها إلى الأجواء والأيام المشتركة التي خلت، دون أن تذهب بإيحاءاتها القوية، التي ما زالت ساكنة فيها، فجعلته يمتلك قاموساً شعرياً، يميزه عن غيره من الشعراء. كانت ريادته لعرار، وحيدر محمود من بعده، لكنه تفوق عليهما باتساع هذا القاموس وفي استعماله، وفي ثراء تلك المفردات.

إن تدفق المفردات ذات الخصوصية عند راشد عيسى، تدخل في صميم معماره الشعري، وهي جزء من تقنياته الفنية، يأتي بها لتأخذه وتاخذ المتلقي إلى تلك الأجواء والحيوات التي عاشها راشد، والتي تدل كثافتُها واستمرارُ تدفقها على تشبث الشاعر بأيامها وذكرياتها، وإصراره على البقاء في قلب براءتها وطفولتها وعفويتها وبساطتها وعذوبتها، رغم ما قد تبوح به من شدة في قسوتها من خلال السياق، وقد استطاع راشد بشعره وبسلوكه إلى الآن، وبرغم طَرْقِه لأبواب العقد السادس من عمره، مصراً بعناد على أن يحتفظ بنفسه طفلاً غريراً، وصبياً يافعاً، كان وما زال وسيبقى، متفتحاً على الحياة في حياته وفي مفرداته، وفي خيالاته وحكاياته، ليدهشنا دائماً بما يستخرج من هذا الخزان الذي لا ينضب

من الثراء، في الصور والتشابيه، والمجازات والإنزياحات، وتراسل الحواس والتراكيب، التي تسحر المتلقي ببساطتها وعفويتها، وملامستها لوجدانه وخزان ذكرياته، أي أن راشد عيسى الذي نقرأ أشعاره الآن، وهو على مشارف الستين، وبعد أن غادر سرير طفولته، ومدارج صباه في مخيم عين بيت الماء في غرب مدينة نابلس، ووادي التفاح وأشجار توته، والباذان وضفاف نهر الأردن، حينما كان نهراً، يشكل واحة للطيور، وحوضاً للأسماك، أو مكامن الصيد بالفخاخ أو الخراطيش أو الشباك، وأغاني واحاديث الرعاة، تلك المواقع التي غادرها جغرافيا وهو دون سن الخامسة عشرة، وبرغم مغادرته الجسدية لتلك المرابع، ومباعث الشجى والذكريات الى عمان، ومنها إلى منافي الغربة في بلاد الرمل والنفط، إلا أنه ما زال مسكوناً بتلك الأيام، محتفظا في ذاكرته وفي مخزون اللاوعي عنده، بكنوزها وسحرها، في ظرفيها المكاني والزماني، دون ان تتمكن تاليات الأيام والأماكن من انتزاعه منها، أو انتزاعها منه، أو حتى ترْك بصمات ولو بسيطة على مشروعه الشعري، مصراً ومؤكداً على ذلك، من خلال تدفق المفردات والتراكيب والصور التي يزخر بها شعره من تلك الايام الخوالي.

وساورد في اضاءتي النقدية هذه، ما استطعت ان التقطه من ديوان «عرف الديك» موضوع القراءة، من مفردات وتراكيب:-

«يتقلَّى، تتفلَّى، تتسلى، ينقر، انشُقها، تزمُّ الحزمه، فوق نصِّ الراس، نتشَ الشبابه، القمباز، قاع القلب، نقز، صحَّاها، شبريته، قمَّطني، يهيل،فَرَكَ، إن خلاني الله، قامت أمي تدهنني، غيلان ووحوش، تلقي الجبل على الجبل، تقدح بشرار الخرز الاحمر، لا تغفل أعينكم، أحرقت أولكم وتواليكم، حطَّت اصبعها في السم، عشبيُّ القلب وبريُّ الروح، مصَّت اصبعه، يدور حواليه، تتكِيّ، السهّيان، اللّفاع، يطعم الحَبّ للطيور، نعسَ الليل، تمدَّدتُ بجانبه، يساهيني، علبة تبغي، نكشَت، زنّ زنّ، لسَع، افتّش، الحردان، يترَمَّى، أنوّخ جملي، ادْلُق، أبْري القلم بسكين، سامْرُط، رقعة قماش، أقلع شرشي، فتينه، على قدّ عقلي، عفَّن، ليّلوا وعسّلوا، فشّرت، نخلَتني البَرْد، ينشلني، أساهي، ادرّجها، على كيفها، أفضح أستارهن، أدوّر عليهن، ألقّي، أورّط قلبي، قدّتها، أقلع شوكاً، تتقافز، مطراق، يرفش في بطني بالبسطار، يسوّد عيشة أمي، يدوّر ورائي، ينهرني، مرتوق ومفزور، يزحلقني، منفوش الذيل، يتآنس، وبمدة شهر، شرَينا، وقفت قدَّام، في عز الظهر، من قِلَّة عقلي، شلَفه، ربَّيت قلبي، ترويده، لمّ(جمع)، تعشش، أسايرُه، الحرامي، تصحّيني، أفقس، هَوَتْ (أحبت) على جنْب الطريق، لِّمي شتاتي، اتقي الله، يتعدَّى (يمر) كمَّمتها، شلحت، تورَّدي، تشتّشلي، تنعنعي، شعللي، صهللي، الكانون، عربون، زهرة قرن الغزال، أحُوصُ، أنتِل صوف وأدوّر، كوم شعير، يعيا (يمرض)، تساير، جنَّنَت عقلي، البَخْت).

هذا غيض من فيض من قاموس راشد عيسى الشعري يوضح ويؤكد على ما ذهبت إليه في ذكر هذه الخصوصية التي تفوق فيها على غيره من الشعراء المهرة في استعمالها، وقد قمت بإحصاء أكثر من مئة وثلاثين مفردة وردت من هذا القبيل في هذا الديوان.

المحور الثاني: خصوصية صورته الشعرية

(التجديد والكثافة في المجاز والتشبيه والاستعارة وتراسل الحواس)

أتحدث فيه عن قدرات شاعرنا المذهلة في هذا المجال، وبدءاً اقول إن ما جاء به راشد ليس بدعة طارئة على كلام العرب، فقد ورد في القرآن الكريم صور وتشابيه، ومجازات وانزياحات مدهشة وساحرة، نسج على منوالها وبنى على غرارها وأخذ من مناهلها، قادة ثورة التجديد في الشعر

العربي، العباسي والأندلسي، والفاطمي والأيوبي، وبعض مجددي العصر الحديث، فقد ورد في القران الكريم جناح الذل، وعسعسة الليل، وتنفس الصباح، قبل ماء الملام، وسالت بأعناق المطيّ الأباطح، لكن هذه الأمور، لم ترد بهذه الكثافة في تقنية البناء الفني للقصيدة، كما هي عند راشد عيسى، إلا ربما عند سابقه الشاعر مظفر النواب، في بعض قصائده التي اعتمد فيها على الفنية الشعرية، لا على البراعة القولية، وأكرر أن ما جاء به راشد ليس بدعاً في القول، لكنه تميز بكثافة البحث عنه واستعماله، حتى صار السمة الرئيسة التي تميز شعره عن شعر غيره من الشعراء المعاصرين، حتى ليخيل إلي أنه وبجدارة من طليعة قافلة التجديد في شعرنا المعاصر، ويرسم بقدرة وكفاءة عالية، ملامح القصيدة العربية التي نطمح في بلوغها، بجمالياتها وفنيتها التي نريد، ويطرح نموذجاً رائعاً لشعر الحداثة كما ينبغي أن يكون، ليخرج بنا من المباشرة والتقريرية، والصور والتشبيهات، والمجازات التي سئمت إذن المتلقي العربي من تكرارها، وأعطت بالتالي مجالاً للهاربين من قواعد هذا الشعر وأحكامه إلى التجريب، والذهاب إلى التغريب بسهولة الجري وراء ما أصطلح على تسميته بقصيدة النثر، وما أثارته وما تزال من إشكاليات وإرباكات في مسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر.

لقد قال عبد القاهر الجرجاني في اسرار البلاغة: «ان الشعر يعمل عمل السحر في تأليف المختلف أو المتباين، فيريك الروح في الجماد، والحياة والموت مجموعين، والنار والماء مجتمعين، وإن التشبيهات بقدر ما تباعد بين الشيئين، تكون إلى النفوس أعجب»، وقال أبو هلال العسكري: «من حق الشعر أن تكون ألفاظه كالوحي، ومعانيه كالسحر».

هؤلاء هم الذين خرجوا عن الأعراف والقيم، التي عرفها الشعراء والنقاد الذين سبقوهم، فعبروا عن أحوالهم بما حفزت أخيلتهم الجامحة من انزياحات لغوية، وتشويش في الحواس والمشاعر، وما تفتقت عنه مواهبهم من صور ورموز، وتشابيه واستعارات ومجازات غير مألوفة، مفاجئة ومفارقة، وصادمة حد الذهول، باهرة ومحيرة في شكلها وضمونها.

يقول بول كلوديل: إن إعدى أعداء الشعر، هو ذلك الاستعمال العادي للألفاظ ، وأن الإلهام الشعري يتميز بموهبة خلق الصورة، التي تمنح الشاعر أفقاً واسعاً، تتقرر فيه علاقات جديدة بين الأشياء، لا تتحدد بالمنطق أو قانون السببية، ولا تتقيد بمضمونها العقول. ويقول بيرجسون: إن الشاعر إنما هو ذلك الرائي الذي يكشف عن بصيرتنا، ويأخذ بيدنا إلى عوالم جديدة طازجة، ليولد في نفوسنا أحاسيس جديدة، وعواطف لم يكن لنا بها عهد، إنه إندلاع نار الوجدان في حطب الفكر، تنبثق عن شرارة الحدس، فيعبر به عن شيء غير قابل للتعبير، في جهد ابتكاري يعتمد على طغيان مخيلة مجسمة، على هيئة أنغام وصور عامرة بالإيحاء، ويقول درايدن: حول الصورة الشعرية: إنها سحر القصيدة، بينما يقول باوند: إنه من الأفضل أن تنتج صورة واحدة في حياتك، من أن تنتج مجموعة من الكتب، كما يقول سيسل: «إن الأساطير الشعرية القديمة قد انقرضت، بينما بقيت الصورة الشعرية».

ويرى نقاد الشعر العربي، إن الخيال المبدع، هو ذلك القادر على تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل، وهو الذي يمتلك القدرة على تشكيلها بلاغياً، والصورة البلاغية أو الصيغة البلاغية، هي كل جملة شعرية يراد بها المعنى البعيد لا القريب للألفاظ، أو يغير فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة، أو الحرف أو الكلمة، أو يحل محلها معنىً مجازياً مكان المعنى الحقيقي، أو يثير فيها خيال المتلقي بالتكنية عن معان يستلزمها المعنى المألوف للألفاظ، أو ترتيب الألفاظ فيها أو إعادة ترتيبها لتحسين في أسلوب الكلام، أو زيادة في تأثيره في نفس المتلقي، وتندرج هذه المعاني كلها في الثقافة

العربية تحت عناوين علوم المعاني والبديع والبيان. إن المعنى المتخيل يعني استخدام المفردات والألفاظ والتراكيب، بطريقة الإنزياح لتحيد فيها عن أصلها الوضعي المتداول بين الناس، أي عما وضعت لأجله أصلاً، ويشحنها بدلالات وإيحاءات أو إيماءات وقيم جديدة، ويجب لكي نفهمها شعرياً أن نلجأ إلى تاويلها، بمعنى أنه لا ينبغي أن نفسرها بحرفيتها بل برمزيتها، وهو ما يسمى في علم الجمال الكلاسيكي القديم بالمجاز، وهو ما نسميه اليوم باللغة الشعرية. ولتوضيح ما ذهبت إليه سأورد أمثلة على ذلك من ديوان عرف الديك وهي كثيرة ولنستمع إليه يقول:

«يتفلّى في أدغال رؤاي، تتسلى بأناقة حزني، تصنع من دمعي عسلاً، يعزف أغنية الماء العطشان، ينقر جذع الوقت، يلبسني جبة نار، فن النقش على جدران الوهم، محبرتي ثدي يرضعني اللّبن الأسود، تبيّض خطاي، نملٌ همجيٌّ يسرح في فلوات دمي، يهاجم سكّر عافيتي، يراقص أرجوحة فوضاي، أفق العمر اليابس، أغادر فحواي، مبتسم كفم الينبوع، شرق الخد وغرب الرقبة، دمع الحلم المسروق، رؤوس أصابع يدها حلزون ومحار، يتهجّى أسرار النار، حدس النار وأسباب الماء، وحشي القلب وبري الروح، كهواء مبحوح، بين ضلوع الوديان، صعدت أنف الجبل، قامته حرف عربي، جميل كذنوب الشعراء، مائي ريق الشوكة، أتسلق جبل الوهم، يشرب اللحن، يبطل السم في نوايا الأفاعي، يعزف الماء، يرد حقد الضباع، كنت صرخة في اللفاع، عبرت روحه أصابع كفي، بعت أثاث الروح، الكرسي الأخرس والطاولة العمياء، نعس الليل فنام سريري، وضميري أنظف من صحن الكلب الأعمى، حلم كان حديقة ورد مسموم، أقفلت الباب على معناي، كأنين صنوبرة خجلى، صوت شاغل أنفي، الصوت بعوضة جن، انسابت رغوة موسيقى في أنحاء دمي، لسعتني الموسيقى، النحلة تخرج من أصبع قدمي اليمنى، كنت افتش عن أزهار الأثام، جسدي قارورة سم، كي أصفع وجه الليل، نامت أضواء الحانات، ملاعب الغيب، أتمنى والأمنيات ديون، إنما الكون طفل فوضوي مجنون، أزم براءات ذعري، زهو السؤال، واغسلني بندى الشيح والإقحوان، فائض صبري، أدلق نبعي على بسط الصمت، واحة في قفار الأنين، أبري هواء المناي بسكين نحسي، تبث المحاريث أسرارها للحصى، وتطعم أحزانها للطيور، لأقتع مجد الخراب، وبي صلة بشذى الزعفران، رقعة من قماش عذابي، يميت العتابا على شفتيه، يحطم قنينة الذاكرة، عفن الحلم، ألوذ إلى صيغة من جنوني، كوة في جدار ظنوني، سأنضو ثياب الغواية، ملء سلالي ذنوب، أعد لي لحائي، قمصانا تستر عري الأشجار، كاهنة الوقت، على شجر الشعر ربيت عمري، أساهي وحوش المعاني، أدرّجها صوب حبري، أوقع الكلمات في المصيده، أرى الكلمات نساء يرفرفن مثل الحمام، أصابعي عطشى، دموعها تسقي أصابعها، يدي تصير فما يمتص أدمعها، دموع الروح، قرب عيون الفانوس، قرأت عليه ترانيم جنوني، طقوس الرمل وأمزجة الريح، نسيت قلبي واقفاً معها، حين يصيح يصحي الليل، أطعمها عشب المعنى، التقط البرق لها صوراً تذكارية، نسلت منه فتيلة الخوف، بخور كذبته على كفي، الحياء الجليل، شجر الكبرياء، لبستك حلماً، نقشتك في خرز الدمع، في زهرة الخوف، لفعتها بغصون غيابي، شذى الزعفران المذاب، كنت لها النهر أسبح فيها، بين يديها تصلي نجومي وتصهل خيلي وتبكي قبابي، وأرعى غزالة شعري، سيفي غصن ينام عليه الحمام، أنا شهقة النبع، سأنزف عطراً عليكم، إن خانني النحل أو لمّ عطري الفراش، فجاوبها صدى الوديان في روحي، رعود دمي، إذا دانى عبير النار في امراة، نعست قناديل الهوى، فوق رف الليل، تعشش في تنفسه ويبنسها بعروة جرحها لمنسي بين خرائط الدمعة، أراني خارج المعنى، وبين أضالعي ورق من الأشواق لم يحرق، بماء سرابه يغرق، ترحل الألوان عن أزهارها، الطريق شكا خطاي، هذا

رماد الشمس في شعري، طير يصلي الصبح في صدري، ما جرب سفر القلوب ولا رحيق النار في الجمر، يتركني حطباً قديماً خارج العمر، لم يكتمل خمر الكلام، والشمس قصت شعرها، لعل ذاكرة المياه تتبع سرك للحياة، وإن ضمير الماء خان، مشارف غيمة رضعت سناك، خانتني المسافة بين قلبي والحنين، من مغرب القلب البهي لمطلع القمر الحزين، فلأرح دموعي في يديك، انثر بهاءك في جناحي كي أضيء، معراج الحنين، الحب ترتيل القلوب لدمعها، صعدت لأشجار اليقين، طير وهم رف في قفص الخديعة، أنين النار ما بعد الرماد، حمام الروح، أغسل في ماء الحروف مواجعي، ندى قلبي يوشك أن يشوى، شربت حليب العتم والشمس في الضحى، وأودعت حسن الظن في ثمر الجدوى، كأني بأحزان الهواء مفوّض وأني على حرق المياه أنا الأقوى، وأسكنت عقلي في الطريق إلى غدي، وأسقيته صبراً وأطعمته سلوى، لبسنا قميص التماهي، أيّنا خان ظله، أنا ماء يفور في جمر نار، أسماء الخريف الظنون بنا، قميص الغيم، اخرجي غيوم صمتك، قشري غلاف السهو بيننا، دمع نهر قديم خانه الماء والحصى والمجرى، من ترى أحرج التراب، أحوم على عتبات الفضاء سوسنة لم تفق من نومها، أطارد عطر الصبايا، أسبر أغوار شمس الضحى، أغازل زهرة قرن الغزال، أشرب ريق الغدير، أحوص على كلمات لها نكهة الشومر، غضب العصفر، أغسل البحر بالدمع سراً ولا أتبلل، أنفل صوف الحنين، شجر الروح، أملأ منه الحقائب بالأغنيات، أشوي عليه الثلوج وبعض الأغاني، شبابة الزيزفون، يربي أرانب أحلامه في شقوق الصخور، يحصد غيم الخريف بمنجل، حملته إناث الرياح، يحمل أيامه في يديه ويرحل، ساهيت عقلي، رأيت حزني على الأشجار يتبعني كالقرد من غصن إلى غصن، دمع لا عيون له، مواقد جمري في شراييني، روحي سياجي وأنفاسي زنازيني، لا وهم ألاك يناديني، عذابات الطيور، من يد الريح اللئيمة مبرد، بيوت الأفق نور ممسوْد، منارات المنى، أستجير بظلي، شرفة الحلم، مسرح القلب، نخلة الوجدان، بترتك في حدسي، برجك في روحي موطد، غيرك في شعري غبار، يزيد على مر الجراح، أطعمه نوار قلبي».

لقد أحصيت لراشد في هذا الديوان أكثر من مئتين وثمانين صورة وتشبيهاً، ومجازاً وانزياحاً وتراسل حواس، مما يؤكد على ثراء هذا الديوان، وعلى قدرات شاعرنا على ابتكار شلال متدفق من مقومات الحداثة الشعرية، وعلى خياله الجامح القادر على رسم صور وتشابيه، ومجازات وانزياحات لا تخطر في البال.

وفي الختام أود أن أقول إن راشد عيسى قد أمسك بخيط القصيدة العربية المفعمة بروح التجديد والحداثة والمعاصرة، من حيث تركها أعلام التجديد، مثل: البحتري وأبو تمام وبشار وأقرانهم، ومن المحدثين شعراء المهجر ومدرسة أبولو، مثلما أمسك رواد الأحياء في مطلع القرن العشرين من أمثال البارودي ومحرم وشوقي خيط القصيدة الكلاسيكية من حيث تركها المتنبي.

قراءة في التجربة الشعرية لمحمد مقدادي

د. محمد عبدالله القواسمة

تمتدُّ تجربة الشاعر محمد مقدادي بعيداً في الزّمن؛ إذ بدأ نظم الشعر منذ كان صغيراً؛ بل إنّ باكورة شعره كانت مغمّسة باللوم ومطعّمة بالعقاب؛ فقد كتب وهو في الحادية عشرة أربعة أبيات وجّهها إلى امرأة أحبّها؛ فكان مصيره . كما يروي في مجموعته" ذاكرة النهر". الطرد من البيت في ليلة من ليالي شباط القارسة من عام 1963. (ص 302).

تجسّدت تجربة مقدادي الشعريّة في عدة مجموعات، منها: أوجاع في منتجع الهم 1982، أحلام القنديل الأزرق 1984، حالات خاصة من دفتر العشق 1985، طواف الجهات 2002، طقوس المدن 2006، هوس القرنفل 2008، وظهر جزؤها الأول عام 2009 في 439 صفحة من القطع الكبير، وهي مصدرنا الرئيس في هذه القراءة، وسيجري التعامل معها بأنّها شعر أو نصوص يُتوخّى أن يتوافر فيها عناصر الشعر وخصائصه.

إنّ إتساع رقعة الشعر الزمنيّة التي استغرقتها تجربة الشاعر محمد مقدادي تبعث على التساؤل عن محاور هذه التجربة، وأهمّ مرتكزاتها الفنية.

يمكن الإجابة عن هذا التساؤل بقراءة المحاور الآتية:

الشعر.

الحب.

المكان/ الوطن.

الزمان/ الضجر والقلق.



الشعر:

في البدء يعترف الشاعر محمد مقدادي أنّ الشعر جزء منه، ولا يستطيع منه فكاكاً؛ ويعبّر عن ذلك من خلال اختلاق حوار يؤنسن فيه الشعر، إذ يدعوه الشعر إلى أن يتركه وشأنه، فيجيبه بالرفض على الرغم من أنّه النّار التي تحرقه، والوجع الذي يقوّض أفراحه ويهدم جسمه. وينتهي الحوار بعناق الإثنين معاً:

أيعجبك أن تظل ساكتاً – كغصّة – في حنجرتي،

وألا أواصل هذا الهتاف،

في وجه الخراب الذي يتقدم نحوي،

محاصراً صوتي

النّازف... البعيد ؟؟

◄ أستاذ الأدب الحديث في جامعة البلقاء التطبيقية

صمت صديقي "الشعر"...،

وذهبنا في عناق حميم!!(ص 319)

فالشعر ضروريّ للشاعر، فهو معركته التي يخوضها من أجل حياة سعيدة، مليئة بالحب والدفء والأمن:

والشعر،

معركة لا تهدأ،

من أجل حياة أمتع...،

وأطفال أجمل...،

وأوطان تنعم بالدفء و السلام!(ص314)

وعلى الرغم من أنّ الشعر معركة عند مقدادي، فإنه يخوضها على ما تجرّ عليه من مصائب وآلام؛ فيتغنى بالشعر وتعايشه مع أوجاعه، ويُظهر في مواضع كثيرة أهميته في صنع الحياة، فنراه يستحضر حواراً آخر بينه وبين والده، يبرز فيه تشبثه بالشعر؛ لأنه دليله إلى الحياة، ووسيلته في مواجهة شرور العالم، بخلاف والده الذي يرغب في أن ينأى ابنه عن الشعر؛ لأنه يجلب له القلق والمتاعب:

يا أبتي

وجع في القلب

هو دليلي إلى قصيدتي

وقصيدتي

هي بوصلتي إلى الحياة

وحياتي

هي سبيلي إلى العالم المكتظ بما لا أريد.(ص 300)

وهو لا يكتفي باستحضار حوار مع الشعر والوالد، بل يحاور الآخرين الذين يدّعون أنّ الشعر لا فائدة منه، وأنّه لا يطعم خبزاً إلاّ إذا كان صاحبه من الشعراء المتكسّبين، ويقف الشاعر مدافعاً عن أعزّ ما لديه:

يقول عابرو السبيل

الشعر لا يطعم خبزاً

والشاعر المبجّل

هو الذي يهتف تحت شبابيك القصور بمذلة.. واستجداء!!

ولكل قصر شاعره المكرّس، فلن يكون لك نصيب في أيّ منها !!

وأنا أقول:

الشعر نداء خاص لحرية الناس جميعاً..

الشعر وضوء بالسيف...

لا صلوات استسقاء تحت نوافذ الغيم(ص313)

فالشاعر الحقّ هو الذي يحافظ على مبادئه، ولا يتوقف عن مواجهة البقع المظلمة في الحياة، ويدافع عن قيمه بسلاحه الشعر. لهذا لا يتردد مقدادي في مخاطبة الشعراء ليأخذ عليهم صمتهم إزاء الواقع، وهتافهم في وديان بعيدة.

أنتم أيها الشعراء الحفظة،

دوزنوا موجة الهتاف...، وجدوا هتافاً يليق بحناجركم

وارفعوا أصواتكم المبحوحة عالياً، ترحيباً بالطوفان الذي هيأتم لقدومه،

وزرعتم الأعلام على ضفاف الأنهار، وأرصفة الشوارع التي ستعبرها مواكب السقوط.

اخرجوا من جلودكم، ذات المسامات الضيقة، واحملوا معاولكم، لتساهموا

جيداً في بناء صرح الخراب.(ص425)

نلاحظ أنّ الرقاع النصيّة التي تناولت الشعر بما فيها من حوار لم ينقذ تلك الرقاع من المباشرة والخطابية والنثر السردي، كما جاءت نادرة الصور الشعرية المبتكرة والجميلة.

الحب:

تلج الذات الشاعرة عالم الحب، دون أن تكون معنيّة بمعرفة أسباب ذلك، وتتجلّى هذه اللاأدرية من خلال التطابق بين السؤال والجواب، والابتعاد والاقتراب، وبتأكيدات لفظية وتركيبية يجمعها أسلوب الشرط:

وما كنت أدرك،

أنّي إذا ما سألت:

لماذا.. أحب حبيبة روحي؟

أكون أجبت!

وأني إذا ما ابتعدت كثيراً،

أكون اقتربت!

وأني إلى ساعديها

مضيت!

وألقيت كل دواوين عشقي،

وأعلنت أني...،

إليها انتهيت!(ص 22)

وإن كانت الذات الشاعرة لا تُعنى باستكناه الحب، ومعرفة خفاياه، فإنّها تختزل به كلّ شيء، بل إنّ وجودها المادي، وارتباطها بالمجتمع والناس لا يتمّ إلا به، وبخاصة حب تلك السيدة:

يكفيني...،

من هذا العالم،

أنّك فيه!

يكفيني ....،

أنّك لغتي ....،

ذاكرتي ....،

ما كان... وما يمكن أن أعنيه. (ص 91)

من البديهي أن تدرك الذات الشاعرة ما في الحب من تعب ونصب، وأن تتقبله وخصوصا حب تلك المرأة بعينها:

هي ذي امرأة

كلّها تعب،

وأنا مولع... في امتهان التعب!(ص 24)

من اللافت أنّ الشاعر يتبنّى ضمير المتكلم في قصائد الحبّ، ويحمّل هذا الضمير ما يعاني ليس من الفراق بل من اللقاء أيضاً: ففراق تلك الحبيبة كانغراس شوكة في شغاف القلب، ولقاؤها يماثل جمرة لمّا تنطفئ، وعليه أن يتعايش مع هذين النقيضين، وهي معايشة عسيرة من الصعوبة النجاة منها.

عنيف غيابك،

أعنف من شوكة

في جدار الفؤاد!

ولكنّ..،

قربك أكثر عنفاً

وأوجع من جمرة،

في الرماد!

فكيف أوازن،

ما بين ضدين،

ما بين حدين،

ما بين مقصلتين،

وكيف أوازن،

بين البياض،

وبين السّواد؟(ص28)

ومثل هذه المعاني نجدها في قصيدة "نشيد الصفا "التي تساير وزن الفراهيدي، نقرأ منها:

أخاف عليها، ومنها ومنّي ولا ينفع الحب قول... وشرح

ففي وجنتيها بيان فصيح وفي شفتي احترابٌ... وفضحُ

فإن أقبلت أشرقت لي شموس ورفرف طير ...وزقزق فرخ (ص 144)

هنا تتلاقى المتطابقات في صور جميلة وتراكيب بليغة، مثل: عليها .منها، أقبلت. تمضي، بيان. احتراب لتعبر عن اضطراب الذات الشاعرة بين الفرح والخوف؛ فرحها عند إقبال الحبيبة، وخوفها من هذا الجمال الذي تفصح عنه وجنتاها.

من الملاحظ أنّ شاعرنا مقدادي لا يتفسلف في الحب، ولا يحاول أن يتعمّق الظاهرة، أو يتوغل في متاهاتها، أو يحيطها بأساطير وخيالات غريبة، وإنّما يوجه سهامه إلى الهدف مباشرة؛ لهذا فهنالك في رقاع الحبّ النصيّة صور حسّية مباشرة وسط أجواء حالمة، وإيقاع يخفت حيناً ويعلو حيناً آخر؛ ليرسم فضاء رومانسياً شفيفاً. هكذا تبدو الحبيبة بشعرها ، وهو يجذب الليل، وصدرها وهو يستدعي العطر المتحوّل من القلب.

سأسرق

من قميص الليل،

باقة نجم،

وألقي بها فوق شعر حبيبي،

سأخلع قلبي،

وأصنع منه زجاجة عطر،

وألقي بها فوق صدر حبيبي.(ص 41)

ومثل هذه الصور الحسيّة المفعمة بالشهوة، نقرأ من قصيدة "تتويح" إذ تبدو العينان نجمتين، والصدر حقلاً من الليلك، وتتأنسن الأشياء: فالمساء موحش، والشتاء له جنون:

عيناك نجمتان،

والمساء موحش

وغيمتان،

والشتاء قاحل الجفون.

وصدرك الحنون،

حقل ليلك،

أصابه،

مس من الجنون.

ينشرني،

كراية عارية،

تقصفها الرياح،

والظنون.(ص 89)

وفي بعض القصائد يُضاف إلى استخدام الصور الموحية الإفادة من تقنيات الحكاية كرسم المكان والزمان، واستخدام ما يسمى الالتفات بتغيير الضمير من الغائب إلى المتكلم، فضلا عن استخدام الرموز المألوفة: كاستخدام الفجر رمزاً لواقع جديد يحظى فيه المحبان بالهدوء والأمن. نقرأ من قصيدة "فاطمة":

كانا،
على موعد في الصباح المجاور،
للشرفة الغائمة.
هطلت فاطمة!!
وجاء الصباح الذي يتمنى
وفي قلبه،
صبوة عارمة!!
إيه... يا فاطمة!!
كم الفجر كان عصيّاً... علينا
وكم كان أقرب منا... إلينا
ملأت جراري،
خبزاً... وزيتاً
وأعددت صدري،
لرمح جديد.
ملأت انتظاري.. خيلاً،
وليلاً،
وبعثرت روحي
على كل بوابة عائمة!!
هو ذا القلب... يا فاطمة!
بين أقاليم عينيك،
تصحو مدائنه النائمة. (ص 38)

المكان - الوطن - الثورة :

يشكّل المكان عنصراً فاعلاً في كثير من قصائد الشاعر، كما في قصيدة" فاطمة" : التي أشرت إليها سابقا، كما أنّه يبدو مكاناً جغرافياً في النصوص التي ضمنها الشاعر أعماله الشعريّة ، ويمكن التمثيل على ذلك بنص " القيروان ... دولة المعنى " الذي ، يذكّرنا بوصف الأمكنة عند ابن بطوطة، أو جورجي زيدان في قصصه التاريخية. نقرأ:

نعم... هي ذي "القيروان"
أينما اتجهت... يقابلك جامعها الكبير...

سبعة عشر باباً هي أبوابه، شيدت من خشب أرز لبنان، وأحضر المنبر من الشام، وأحجار الزخرفة من العراق، والثريات التي كانت تضاء بالزيت من المغرب والسراديب مرفوعة على مئات الأعمدة الرخامية من غنائم الحرب مع الرومان. (ص 390)

ويستحيل المكان وطناً يحمل الذكريات الأولى كما - على سبيل المثال - في قصيدتي:" لغة الدم"، و"في الطريق إلى المنتجع". في قصيدة "لغة الدم": تسكن الوطن ذكرياتُ الطفولة، وهي ذكريات عابقة بفضاء القرى، والبحث عن الفراشات. هنا تبدو المفردات اللغوية متناغمة مع روح الشاعر القروية.

ولمّا يزل جسدي،
باحثاً عن فراشاته،
ولمّا تزل،
في مضارب روحي،
تعشش هذي القرى...،
والخيام. (ص 52)

وفي قصيدة "في الطريق إلى المنتجع" يظهر أن الذات

الشاعرة محكومة بعشق الوطن؛ فهو موطن حبها الأول، ومبعث الحنين، وجر الأسئلة عن ذلك الحب الأول:

تبقى،
تعشق الأوطان
تذكر حبك الأول!
وكم تشتاق
لو تبكي.
وكمْ تشتاقُ
لو تسأل!(ص220 ـ 221)

وإذا كان الوطن موطن الحب الأول وذكريات الطفولة في القصيدتين السابقتين، فإنّه يستحيل إلى مكان معاد، يشبه مدينة مظلمة، هواؤها خانق، وسجونها محكمة وأقبيتها رطبة:

كلّ ما في هذه المدينة عليك
أقبيتها الرطبة
وسجونها الدائرية المقفلة
وهواؤها الذي يبعث على الاختناق(ص241)

وإذا كان الوطن منفى وسجوناً وأقبية فلا غرابة أن تتساءل الذات الشاعرة عن هذا الوطن إن كان يستحق الدفاعَ عنه وحمايتَه:

عمّ يدافع هذا العربي الضالع في الغربة،
و الاستجداء؟؟
أيدافع عن وطن محتل،
بعساكره
ويكوّرُ قوقعة تنجّيهِ؟
أيدافع عن حقل
ليس له زرع فيه؟؟
أيدافع،
عن هذا التيه؟؟(ص 293)

نلاحظ أنّه على الرغم من هذا السؤال المباشر: "عمّ يدافع العربي؟؟ والمفردات الجافة: الضالع ،الاستجداء، يدافع، فإننا نعجب بهذه الصور الجميلة: الوطن محتل بعساكره، الوطن حقل ماحل أو صحراء مجدبة.

هكذا نرى المكان في شعر محمد مقدادي دائم التغير، فالشاعر مدمن الترحال، فقد ركب البحار، وسافر بالطائرات والقطارات متنقلاً بين بلاد كثيرة وأمكنة متعددة. وتعلو أنا الشاعر ليخاطب البحر المتوسط بعدما حطّ به عصا الترحال في تونس:

يا بحر...
إنّي قد تعبت من التنقّل،
كلّ ريح كنت رهن هبوبها
القاطرات توجسّت مني،
وأرصفة الدروب،
والقلب شاب على ضفاف القلب،
من وله،
ومن عطش، يذوب.(ص 122)

في هذه الأبيات تنبعث الحياة بمناداة البحر وإعلان الذات عن تعبها، ثم بتدفق الصور والرموز: فالريح التي هي رمز الظروف القاسية تتحكم بالذات، والقاطرات تشعر بالخوف منها، والقلب يشيخ من كثرة الحل والترحال. وجاءت القافية المقيدة: الدروب، يذوب لتتجاوب مع هذا الجو المشحون بالألم والشقاء.

الزمان:

الزمان كالمكان في شعر محمد مقدادي عنصر فاعل ومؤثر؛ إذ تغدو عناصره في بعض المواضع رموزاً لمشاعر الذات وما تحلم فيه:

الليل،

أطول ما يكون،

والحلم،

أبعد ما يكون.

والصبح،

أول ما أفكّر فيه،

- سيدتي -

وآخر ما يكون!!(ص 178)

فالليل رمز الهموم التي تعتمل في النفس، والصبح رمز الحرية التي تبدو بعيدة المنال. ربما نحس في القطعة السابقة أنفاس بدر شاكر السياب في قصيدته "غريب على الخليج"، وهو يتلذذ بفعل "الكون" يقول: "البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون"، وقوله: "أيخون إنسان بلاده إن خان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون؟" وفي خضم هذه المشاعر يغمر الذات الشاعرة الإحساس بالضجر والضياع؛ فيتهدم الجسد، وتقتل الروح:

ضجرٍ...،

هدّني ضجري،

ثم أودى... بروحي

وضيّعني موسمي،

فمضيت،

كوعل جريح،

أداوي جروحي. (ص 55)

يبدو في هذه الأبيات اضطراب العاطفة أو فقدان وحدة الانطباع ينعكس هذا على المعنى؛ إذ كيف ينهدّ الجسد، وتقتل الروح، ثم تتصدى الذات لمعالجة جروحها في حين لم تبق لديها أداة يمكن بوساطتها وقف هذا الانهيار.

ويرافق لدى الشاعر الاحساسَ بالزمن نوعان من القلق: قلق الواقع المعايش، وقلق الوجود، مبعث الأول تغير عواطف الناس، وانتشار الظلم والخراب، حيث يصبح الإنسان مستحقاً الرثاء:

يحدث...،

حين يصير الحب سعالاً،

أن يعطش - في البحر -

الماء.

ويصيرَ العالمُ... مقصلة،

والعتمة،

سيدة الألوان. (ص 125)

وقلق الوجود ومبعثه تفكير الإنسان بالموت، فكلما تقدّم الإنسان بالعمر يحس بدنو أجله. هكذا ترى الذات الشاعرة الحياة سراباً أو كذبة كبرى، ولا أهمية لما يقوله الناس في مدحها بعد الموت:

ماذا يفيد الروح لو هتفت

كلّ الخليقة،

بعدي،

إنّني رجل

خلّفت في الأرض

أسمائي... وآثاري،

هذا الهراء،

شراب القلب من ظمأ،

ولا أريد،

بعيد الموت،

تذكاري. (ص 135)

بين هذين القلقين: قلق الواقع، وقلق الوجود يتنازع الشاعر الأمل بنهاية هادئة مطمئنة، لهذا نراه يغني لربيع قادم، لعله لا يختلف كثيراً عن ربيع الشعوب العربية التي تسعى إلى تحقيقه اليوم.

كلّ ما أملكه،

أنّي أغنّي

لربيع،

سوف يأتي،

ذات يوم،

ثمّ يعطيني السلام. كي أنام!! (ص 196)

في بعض مجموعات محمد مقدادي يتحول الإحساس بالزمن إلى حكم وتأملات في الحياة والناس، وبخاصة: احلام القنديل الأزرق. وذاكرة النهر، وطقوس المدن ففيها يعلو صوت العقل، ويتسلل النثر أحياناً ليصل إلى حدّ المباشرة، ونكون تحت وطأة نصوص تبتعد قليلاً عن الشعر، فنقرا من الحوار الذي دار بين الشاعر ووالده:

يا بني...،

في الطريق إلى الصدق، قضى قلة من الرجال،

وفي ظلال الكذب،

ينعم كثير غيرهم... بالحياة!

يا أبتي...،

لا أعرف لماذا استحضر عينيك في ذُروة حزني العظيم؟

الأنك كنت فرحي الأعظمَ في ذروة الدمع... والانهيارات؟؟

أم...

لأن عينيك حملتا حلماً،

أغمضتا عليه... ومضتا في غيبوبتهما الأبدية. (ص273)

الخلاصة:

مجّد الشاعر محمد مقدادي الشعر؛ لأنّه سرّ وجوده، وغنّى الحب برومانسية شفيفة، وبدا في كثير من شعره متأثّراً بخطوات الزمان، وهو يراه يتقدّم نحوه، وبرز حلمه بالمستقبل من بين ركام الواقع، وتجسّدت معانيه وأفكاره من خلال الابتعاد عن استخدام الأساطير والخرافات، وعدم التوغّل في استخدام الرموز والصور، ومن خلال التنوع في استخدام الإيقاع: فهنالك إيقاع قصيدة التفعيلة، وقصيدة البحر، وقصيدة النثر، والنثر السردي، ورافق كلّ ذلك التفاوت في النفس الشعري: فهنالك القصائد القصيرة والمتوسطة والطويلة، واستخدام الألفاظ الواضحة، والصور المألوفة، والتركيز على ضمير المتكلم، والإفادة من تقنيات السرد، وبخاصة الحوار.

---

* محمد مقدادي، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009، في 439 صفحة من القطع الكبير.

قراءة في ثلاثية الشاعر نادر هدى

«حبر العتمة، مزامير الريح، عالم لست فيه»

د. عماد عبدالوهاب الضمور



تقف هذه الدراسة مع نادر هدى في محطة إبداعية مهمة، وهي ثلاثيته التي أُعيد نشرها ضمن إصدارات الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية عام 2010م.

لذلك فإنّ قراءتي للثلاثية جاءت فنية مقتضبة، أتحدث فيها عن نادر هدى الشاعر الإنسان، الذي صقلت تجربته الأحداثُ المتلاحقة، والمتناقضة في الوقت نفسه، هذه الأحداث التي طورت أدوات الشاعر البنائية، وأكسبت معماره الفني طابعاً خاصاً، أسهمت ثقافةُ الشاعر، وحسُّه المرهف في صقل تجربته الشعريّة، ومنحها سمةَ الانفلات من الأنا إلى خطاب الآخر بكلّ ما يحمل من هموم، وآلام.

لقد استطاع نادر هدى، ومن خلال إصداراته الشعريّة أن يلفت الأنظار إلى تجربة شعريّة خصبة، أثبتت أحقيتها بالدراسة، فنجد جهود بعض الدارسين قد اتجهت لدراسة شعره أمثال: حفناوي بعلي في كتابه: «الحداثة الشعريّة وفاعلية الكتابة» دراسات في تجربة نادر هدى وواسمة الشعريّة، ومحمد خرملش، ويوسف بكّار، وإبراهيم خليل، وهادي نهر، وغيرهم ممن قدموا لمجموعات نادر هدى الشعريّة، أو كتبوا دراسات نقدية، أشاروا فيها إلى أهمية دراسة تجربته الشعريّة.

نعود إلى الثلاثية موضوع الدراسة: تضم ديوان حبر العتمة، والصادر في عام 1992م، ومزامير الريح والصادر عام 1993م، في بيروت، وعالم لست فيه والصادر عام 2000م.

ينبع ثراء الثلاثية الفكري والفني من مجموعة أمور، أهمها:

أولاً - الثلاثية تشكّل تطوراً واضحاً في مسيرة الشعر الأردني المعاصر، فهي مثال للقصيدة البصرية، بعلاماتها الدالة، وإيحاءاتها المنتجة للمعنى، إذ يُحيل الخطاب على ذاته وفق نسق تعبيري، تُباعد فيه المفردات بين معناها المعجمي، ومعناها الشعري، مما أنشأ ما يُسمى بمسافة التواتر، أو ما يُعرف بالانزياح اللغوي، إحدى مقاييس الشعريّة

باحث من الأردن.

المعاصرة. وقد ظهرت هذه الانزياحات في النسيج اللغوي للنص الشعري، كذلك في عناوين القصائد، مثل موائد الغبار «ديوان: حبر العتمة» وميلاد الصرخة، وضوء الروح، والوقت خرائب طين أزفت «ديوان: عالم لست فيه»، وغيرها من العناوين ذات الدلالة الصدامية مع المتلقي، وهي ضمن آليات التلقي والتأويل منتجة للشعريّة، ومعززة للذة الجمالية التي يبحث عنها المتلقي في النص الأدبي.

ثانياً. الثلاثية شأنُها شأنُ بقية إصدارات نادر هدى الشعريّة، تُرسّخ وجود، ومشروعية قصيدة النثر في الساحة الشعريّة الأردنية، وتفسح المجال أمام الذائقة الشعريّة لسبر أغوارها، ومعرفة كنه شعريتها الماثل في إيقاع كلماتها، وصورها الشعريّة، وعلاماتها البصرية الدالة. و«حبر العتمة» كما صرّح به الشاعر في سيرته الذاتية «مشارب الرّهبة» « حجرٌ ألقي على صفحة ماء المشهد الإبداعي الأردني، ليؤذن بميلاد قصيدة النثر، وانطلاقتها، وليصبح هذا الحجر أحجاراً تتالى»(1).

ثالثاً. ترتّكز قصائد نادر هدى على رؤيا، تمثل وعيّاً كتابياً حركياً، تنطلق من الحياة باتّجاه الذات، ومن الحضور إلى الوجود، مما يجعل القصيدة على حدّ تعبير الناقد المغربي محمد مفتاح تنهض بوصفها فعلاً تحرريّاً، مستنداً إلى الوعي، وإلى ذات مبدعها، فضلاً عن أصالتها في خطابها مع الآخر.

ولعلّ اكتشاف وظائفية الذات الشعريّة أمرٌ مهم في اكتناه أسرار النص الشعري، بوصفها نقطة انبعاث لرؤى شعريّة، تُصاغ بلغة العاطفة، وتحولات النفس الفاعلة، انطلاقاً من دور الشعر في معرفة الحقيقة، إذ يتخذ الحدس والتخييل وسيلة مهمة للمعرفة. نقرأ من حبر العتمة/ قصائد حبّ(2).

منذُ عُمْرٍ خيمتي الراحلة مع النهر أبدأ

وأنا أنتظرك

وأُشعلُ البخور أقدمُ المُهْرَ

وأنا أُرَقّصُ ببداوتي أبوابَ المدينةِ المحدثة

أطرقُ تعاليلها

منذُ عُمْرٍ خيمتي الراحلة مع النهر أبدأ

وأنا أنتظرك... انتظركِ

يا حبيبتي

فالتركيز الإيقاعي في كثير من نصوص الشاعر، يبدأ من الحواس؛ لينتهي عند صياغة الرؤيا التي يسعى الشاعر إلى ترسيخها في ذهن المتلقي.

رابعاً. وإذا كانت الثلاثية مثالاً واضحاً لقصيدة النثر، فإنّ البنية الإيقاعية فيها تنبع من عدة منابع:

أوّلاً: يُحرر الشاعر المفردة اللغوية من مسارها المعتاد سياقياً باتّجاه إدراكي جديد، ينقل الإيقاع من بؤرته اللفظية إلى بؤرة للإيقاع الكوني الذي يطال المضمون الإنساني الذي يعبّر عنه الشاعر، مما يجعل تشكلات اللغة عنده ذات قدرة على تكوين خطاب يُفضي إلى معنى. نقرأ من مزاميره للعاشقة القادمة(3):

تُحرقُنا العصورُ في لذّاتنا

وهي تدورُ لا إرثَ يؤوينا

ولا ميراثٌ

وخيلُنا بيعتْ

وبيعت الأسيافُ

لقد استجابت اللغة الشعريّة في الثلاثية إلى رغبة الشاعر في إيجاد أسلوبه الخاص، وسدّت العجز الذي قد ينشأ عن

حدّة التجربة الشعوريّة، وغموضها، فكانت لغة إيحائية، تحفل بالكلمات ذات الدلالة الخصبة، التي تجعلها ذات معنى، فليس ثمة كلمات شعريّة، وأخرى غير شعريّة، إنما تكتسب اللفظة شعريتها من خلال استخدام المبدع لها استخداماً، يخدم غرضه، ويحدد مراميه.

وهذا ما عمد إليه نادر هدى في لغته التي لجأت إلى الإيحاء تارة، والإثارة تارة أخرى، وأقامت علاقات خاصة مع بعضها البعض، معتمدة على الحدس، والرؤى التي فتحت له مجالات رحبة من الأنساق التعبيرية، وأعانته على بيان معانيه.

لذلك نجد الكلمات في شعر نادر هدى تنتقل من دلالتها الحرفية، الإحالية إلى دلالة متحررة من سلطة الأشياء، لا تُدرك إلا بتجاوز المعقول إلى الحدس، والكشف، والتجلي.

ثانياً: تنفتح قصائد الشاعر على موروث عقائدي ضمن نسق تعالقي، يسمح بتداخل النصوص، والشخوص التراثية، مثلما سمح بتداخل الأنساق الدلالية، والفنون البصرية، والسردية الآخرى، وهو على حدّ تعبير (جيرار جنيت) يقوم نصه مقام جامع النص، أو النص الجامع.

إنّ نادر هدى في ثلاثيته مغرم بالبحث عن الأقنعة، بوصفها رموزاً يلتجئ إليها؛ ليُضفي على صوته نبرة موضوعية، وواقعية تنبض بآلام الحاضر، ومرارته، إنّها نبرة شبه محايدة، لا تعتمد معاداة الواقع، وتعريته بقدر ما تهدف إلى ملامسة الهم الإنساني العام، ومعاناة المضطهدين، وهذا ما كشف عنه في ديوان «مزامير الريح» اللوحة الرابعة (عن أبي ذرّ الغفاري) في قصائده: مذكرة إلى أبي ذر الغفاري، ومقامات « شيء مما قاله أبو ذر الغفاري» ومزامير» بمثابة البيانات عمّا قاله أبو ذرّ».

إن استدعاء شخصية الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري في نص معاصر يدل على أنها رمز حيّ على الدوام، يقبل التعايش القائم على أسس العدل والمساواة، ويرفض الظلم والاضطهاد. إنّه رمز تراثي مفعم بمعاناة اجتماعية معاصرة.

ففي قصيدته:«مذكرة مرفوعة إلى أبي ذرّ الغفاري» يكشف العنوان عن علاقة النص بأبي ذرّ، مما يجعلها تقع في باب النص الغائب، الذي يبوح في غيابه كلّ ألق الماضي، وفضيلته الخالدة، حيث يقول(4):

ليكن معلوماً/
إنّا نحنُ سياط القهرْ
ويُسلبُ منا ضوءُ الشمس،
وسرُّ البشرْ
نُقتلُ ونُعدمُ،

لعلَّ الشاعر من خلال استحضار هذا الرمز/ القناع أراد أن يبوح، أن يدلَّ ويشير برؤى الشاعر، وعينه الراصدة الثاقبة المتناصة مع مرجعياتها الفكرية وذاكرتها الثقافية، فماذا أراد أن يقول؟! لسنا هنا بحاجة لتأويل ما أراد قوله، فهو كعادته عندما يكون نصه الشعري في الهم العام يسلمه إلينا طيّعاً سلساً؛ إنّه السهل الممتنع، أو قل السحر الحلال. لكن الشاعر في بنائه للوحته الشعرية ، ارتكز على هذه الشخصية المرجعية ليقول من خلالها ما لا يقال، لأن الشعر» بسّط للقدرة اللغوية على إظهار شيء لا يقال من خلال شيء يقال»(5).

فنادر هدى ينأى عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقفه من عصره، وغالباً ما جاء قناع/ رمز (أبو ذر الغفاري) ملامساً لصوت الشاعر، وكاشفاً عن مرارة الواقع، فيتحدث بصوت الأمة إلى درجة يُخيّل لنا أن أبا ذر ليس سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله،

مما يُحدث تجاوباً مباشراً بينهما، يصل بالمتلقي إلى درجة عالية من الشعرية، والثورية الاجتماعية المُعمقة بإرث الماضي، وعدالة ساكنيه.

فنقرأ صوت الشاعر المضمخ بالجراح، والعابق بالأحزان(6):

ما زلنا باسم الين نعيش الوأدَ

نمارسُ عادتِ البغي الأولى

ما زال أبو سفيان على دينهْ

وبلادُ الشرك على الشرك ولم تُفتحْ

ما زلنا باسم الدين نعيش على التاريخ

ونقتاتُ الفضلاتِ

طوائفَ ما زلنا نتحاربُ في الألقاب

وفي الرايات

ما زلنا في عادات الثأر الأولى

وفي قصيدته «مقامات شيء مما قاله أبو ذرّ الغفاري» يرتكز الشاعر على فكر تراثي ماثل بالمقامات، وللمقام مكانة خاصة في الفكر العربي؛ لذلك جاء اختياره جزءاً من عنوان الديوان إعلاءً لقيمته الأدبية، وتعبيراً عن حالة توهج فكري، أشبه ما تكون بهوية النص، وإشهاراً مبكراً لعلاقة حميمة مع قارئ الديوان.

توحي كلمة (مقام) مجردة بالاستقلالية والسمو، فضلاً عن دلالتها الشعبية، إذ كثيراً ما يتردد على ألسنة الناس القول المأثور (الناس مقامات) بمعنى أنهم يختلفون عن بعضهم البعض، وبشكل يمنحهم صفات خاصة بهم .

تحمل كلمة (مقام) من القداسة ما يكفيها للتميّز عن أي مكان آخر، فقد ورد في النص القرآني قوله تعالى:» ولمن خاف مقام ربه جنتان«(7)، وهذا تعبير واضح عن قدرة المكان على الاحتفاظ بسمات مميزة له، كما أنها ترتبط بأضرحة الصحابة والأولياء الصالحين، فنقول : هذا مقام النبي كذا ... إلخ.

والمقام بوصفه عنواناً، يفيد من حمولات تداولية في التراث العربي؛ فهو مكان الإقامة، ومبعث الاطمئنان، إذ اشتقت منه كلمة (مقامات) وهي فن نثري قديم، أبدعه العرب ليعبّر عن حالة فكريّة خاصة، تحتضن قصص الماضي، ورؤى الحاضر في قالب فني مبدع .

والمقام في الفكر الصوفي، يحمل درجة عالية من الرفعة؛ فهو بغية السالك الذي ينبغي الوصول إليه بالمجاهدة، وتربية النفس؛ ليدوم هذا المقام، ويصبح ملكاً لسالكه، وصولاً لطاعة الله(8).

والشاعر لا يفصل رمز أبي ذرّ الغفاري «عن البيئة، والتاريخ العربي الإسلامي، بل تقوى صلته بهما، وتأخذ اللوحات، والمقاطع الشعرية برمزها الأصلي، وبسائر المسميات فيها إلى زمن الشاعر»(9).

لقد أحدث الشاعر في نصه التراثي انتماءً لعالم منفلت، هو عالم اللغة باعتبارها صوتاً وضميراً للوجود الإنساني، فالشاعر يؤسس لشعريّة تأويلية جديدة، مستمدة كينونتها الفعلية من كون الشعر أساساً مفتوحاً على أبعاد التشابك الدلالي، ومن كونه فتحاً لعوالم جديدة، لم يعهدها المتلقي في نسق تعبيري مباشر، فضلاً عن كونه إبداعاً لرؤيا ناضجة، تعبّر عن فهم المبدع لعالمه الذي يعيش فيه.

نقرأ في مزامير (بمثابة البيانات عمّا قاله أبو ذرّ) (10):

راحلتي حيرى،

تتطوّف في بؤر الشحناءْ

راحلتي بئرُ الجرحِ

وحزُّ الجرحِ

سيفٌ في كلِّ الأرجاءِ

فالنص يُحيل إلى الضياع والتخبط الذي يحياه الشاعر، وإلى «دالٍ مسكوت عنه، ويمكن استكشافه عن طريق قراءة أنظمة الخطاب، وقوانين تشكيله لمستوياته الصوتية، والتركيبية، والمورفولوجية، والمعجمية، والدلالية»(11).

ثالثاً: ضرورة الوقوف على أهمية الصورة، والمجاز في تجربة نادر هدى، إذ ينحبس الإيقاع في دائرة إبداعية واضحة، تمثل إيقاع الحياة اليومية، والواقع العربي الراهن. فنقرأ في قصيدة (عروش) (12):

غائبةٌ؟!

وعروشُ القلبِ متوجةٌ

تبنينَ الأبعدَ مملكةً في قلبي

تبنين الإنسانَ/

أيقونةُ سحرٍ أُنشِدُكِ

وأزفُّ رياضَ البهجةِ

طقسَ الساعةِ، ليلكَ الأحزانْ

أبْعَثُكِ

الصمتَ، الوجعَ، الأفئدةَ الحيرى

أبعثكِ الآفاقْ

إنّ كثافة الدلالة في شعر نادر هدى انعكاس واضح لكثافة الرؤية التي تظهر شيئاً فشيئاً حتى تتفجّر كاشفة عن روح النص، وبؤرته المركزية القائمة على نسق لفظي، ومعمار فني دائم الفاعلية، فالبؤرة الدلالية لا نبحث عنها كمتلقين، إنما هي التي ترشدنا إليها، وهي في معظم الأحيان وسيلتنا لفهم النص. إذ تنجلي عتمة النص، وتنكشف الدلالة التي تعكس موقف الشاعر من المجتمع، والحياة، والوجود.

رابعاً: المكان: وهو إبداع آخر ماثل في الثلاثية، فبيروت، وكفر يوبا، والتلة الخضراء، وبرد الماء، وغيرها أماكن حاضرة في شعر نادر هدى لها دلالتها، وذكرياتها، وإيحاءاتها، فهي مصدر خصب لشعريّة نادر، وصاحبة حضور متفجّر في قصائده.

يعدّ المكان جوهر النص الشعري، وأداته الفاعلة في مواجهة الواقع، فضلاً عن كونه عالماً خصباً تتوحد فيه الذات مع فضاءاته، وتستمد منه وعيها الزمني، ومقومات وجودها .

ويختلف المكان الشعري تماماً عن المكان الواقعي بجغرافيته المحددة، وزمنه المتسلّط، إنه مكان ترتسم أبعاده في الذهن، وتتشكّل بوعي الشاعر لواقعه، وسعيه إلى استشراف المستقبل، وذلك بربط زمني «فلا مكان بلا ذاكرة، وخيال، وتصور، وحدث يعطيه مواصفات المكان»(13).

ويعتمد هذا التمركّز المكاني في النص على قدرة الشاعر التخيلية في رسم ملامح المكان، ومنحه قوة مضاعفة، تعكس تجربته الشعريّة، وتمدّه بالقدرة على الإبداع، إذ لا يعتمد « المكان الشعري على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يُشكّل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى قد ما يتناقص مع هذا الواقع»(14). فنجده ينسج حبه لكفريوبا قائلاً(15):

أنتِ مني منزلٌ

في القلبِ في الساحِ نذير

فاذكريني

كلّما غنّتْ رُباكِ

بجنانِ الهَمَسَاتِ الذابلاتْ

وخذي من بهجتي كأسَ اللقاءْ

سِحْرَ مزمارٍ وراعٍ

حَلْمَ ياقوتٍ وماءْ

خامساً: (هدى) الرمز والإيقاع الخالد في شعر نادر هدى

إنّ الخوض في دلالة الرمز، ومرجعيته في أي نص شعري، يتصل بفكر المبدع، وحالته النفسيّة، فنادر هدى منذ بداية تجربته الشعريّة، يعكس قلقاً في نصوصه، جعل من (هدى) معنى سامياً، وقيمة روحيّة، تمنح رؤاه الفكرية عمقاً واضحاً.

نجد الشاعر في قصيدة "حرٌّ من يشاء" يتخلّى عن اسمه العشائري، ليختار (هدى) بدلاً من عشيرته، ومتخليّاً عن كلّ ما هو مألوف، وواقعي؛ ليمنح حياته، وشعره بعداً فكريّاً جديداً، حيث يقول(16):

هدى مَنْ أُحبُّ، وأُكَنّى

أمّا اسمي المُطرى في احتضارات السؤال

فهو (نادر قاسم محمد قواسمه) عبءُ القيود في المراسمِ

والمراثي

ومثلي

غابةٌ من جنونٍ تتوطّنُ أوصالَهُ

ماذا يريد؟!

و(هدى) مشكاة، يرى الشاعر من خلالها العالم الخارجي، مما جعل نصوصه الشعريّة، تنتظم وفق نسق بصري، يحمل قيمة جماليّة عالية، تختفي معها أدوات الرّبط الموضوعي للخطاب، مما أحال نصوصه إلى فضاء مفتوح الدلالة.

و(هدى) رمز حاضر، وحالة توهج وجداني، تسمح بانبعاث فكري، وتتشح بحالة الشاعر النفسيّة، وواقعه المأزوم، لذلك تتجاوز (هدى) دلالتها الظاهريّة إلى دلالة روحيّة، تمثل جانباً من منظومة الشاعر الحياتيّة، كما في قوله(17):

صباحُ (هُدى)

بسلسلة الأيام ألقاها

وقد طرّزتني بالنجومِ والوجع

وقد طرّزتني بما آلفه

وما خلتُهُ قد سقط

فهدى تمثل بعداً دينياً، يحمل روح القداسة، مما جعلها تنبعث في ثنايا النص، بوصفها حالة تطهير من هموم النفس، ومقاماً سامياً، ينشده في تمثلاته الروحية التي تعكس غاية سعيه في بلوغ الحقيقة، كما في قوله(18):

صباحُ مُحَيّا هذا المساء

وضفيرتِه المُسدَلة

كانتظاراتي

وقد أينعت من جروحٍ وهالْ

أينعتْ من عصافيرِ النهار

صباحُ هدى...

أتوضأ كي أطأَ أرضها العامرة

فالأثر الصوفي في شعر نادر هدى، يتجاوز تأثره بأسلوب الصوفية في التعبير إلى استخدامه لرموزهم، وتأويلاتهم العميقة للمفردات، وما (هدى) إلا وجد صوفي يكابده الشاعر؛ لمعرفة الحقيقة، وبؤرة نصيّة توجهه لاكتشاف الوجود.

وفي مجمل تجربة الشاعر، تشكّل(هدى) رمزاً متعدد الدلالة، ينبعث في ثنايا النص مشحوناً بالذاتية، ومرتبطاً بملفوظات غائبة، مما ينتج نظاماً لغويّاً، يقوم على الإيحاء بالمعنى، ويجعل من (هدى) بنية رمزية قابلة للتأويل، وخارجة عن سلطة الزمن، وقوة موجّهة، ترصد إيقاع النفس، والواقع معاً.

سادساً: التشكيل البصري

وهي تقنية واضحة لجأ إليها الشاعر، وتظهر من خلال طريقة توزيع الشاعر للأسطر الشعريّة، ثم الفراغات الخطيّة، التي تولّد انطباعاً بالانفصال الدلالي داخل السطر الشعري، وهو ما جعل النبر واضحاً، يُخصب الدلالة، ويمنحها ثراءً معرفيّاً واضحاً.

كذلك أسهم أسلوب الوقف في إثراء البعد البصري، ومنح عملية التلقي ثراءً، وتجدداً، ويتجاوز الوقف في مواطن كثيرة قيمته التصريحية، ليكتسب أبعاداً تعبيرية مختلفة ، إيحائية، وعاطفية، تدلّ على الوحدة الروحية بين الشاعر، وواقعه.

أمّا علامات الترقيم، التي تمثل فضاءً مستقلاً في النص الشعري، ينشأ عنها فعلٌ درامي، يُقيم جسراً اتّصاليّاً واضحاً مع المتلقي، إذ تتضمن المقاطع الشعريّة المرقمة سلسلة من الصور المتوالدة، والحركات المنتشرة في شكل لوحات، أو مشاهد تبدو متباينة الموضوع، مفككة المعنى، لكنها في حقيقتها مشاهد حيّة مستمدة من واقع أراد الشاعر نقله إلينا بطريقته.

لقد تخلّى الشعر بواسطة التشكيل البصري عن وظيفته المرجعية القائمة على الإخبار إلى التعبير عن الحالة الانفعالية التي مكنته من بناء مرجعيته الذاتية، ومن الدلالة على ذاته إلى سبر كنه الوجود.

سابعاً: إيقاع الزمن

إذ تقف اللغة في بعض الأحيان عاجزة عن حمل طاقات الزمن المتفجرة وعلاقاته الخفية التي ترتبط بالوجدان الداخلي للإنسانية في علاقاته الواسعة بالوجود، وصراعه المستمر مع قوى الطبيعة العاتية، ومظاهر الوجود السلبية.

وفي شعر نادر هدى، يمكن رصد تأثير الزمن في بنية نصوص الشاعر، التي تفيض بدلالات فكريّة خصبة، تسجل طبيعة العلاقة الجدلية التي ربطته بالزمن، وطبيعة تجاذباتها اللغوية التي أثرت معجم الشاعر، وأمدّت صوره بقدرة هائلة على التشكّل المبدع، والبوح الجريء عن خبايا النفس.

إذ نجد الزمن يشكّل في قصائد الشاعر نسقاً انزياحيّاً، يصعّد من وتيرة اللغة، ويشحنها بدلالات الضياع الذي يحياه، كما في قوله(19):

أوّهُ كم هو الوقتُ عتيٌّ

بين ضدّين

إذ أنا خلف مرآةٍ محطمّةٍ

أتذكر:.......

وحيثُ البعدُ قلبي

لأقل:

(ليت الفتى حجرٌ) (ياليتني حجر)

فالنص يقوم بكلّيته على منح الزمن دلالات الضياع، والتشظي، مما ينفي دلالات الحياة الطبيعية، ويضعها تحت سيطرة الزمن، الذي ينعته الشاعر بالعتي، وهي صفة لا تكون إلا لمن يملك القوة، والقدرة على التغيير، في حركيّة، تُلغي حياة الشاعر، وتجعلها أكثر سكونيّة، وهامشية.

ولعلّ هذا الاستبداد الذي يُمارسه الزمن في حياة الشاعر، جعله يعبر عن الحياة من منظور خاص، يتسق مع حالته النفسية، فكان الشعور بالألم، والتساؤل المرير(20):

لماذا أنا متعبٌ

وإبرَ الوقت،

تستنضحُ من نبضي حتى وقَدَهُ،

في بعض حُلمٍ كرؤيا المستحيل

لماذا؟

وكلُّ أعباءِ ما يستنطقُ انقساماتِ نفسي

تتكاثفُ إذ أتلاشى

لحظةَ الاحتضار على غير وعدٍ

لماذا؟

إذ إنّ إضافة كلمة (الإبر) إلى الدلالة الزمنية الماثلة بكلمة (الوقت) جعل النص يقوم بجزئياته على تأكيد مقومات السلب، وتصدّع علاقة الشاعر بالحياة، وهذا يُفسر استحالة الرؤيا، واقتراب الشاعر من الفناء.

وأخيراً لقد شكلت الثلاثية حالة إبداع خاصة، عاشها نادر هدى،وصرّح بها من خلال تقنيات فنية مختلفة، أخصبت الفكر، وجعلت شعره قابلاً للكشف المستمر.

هوامش الدراسة:

1. نادر هدى: مشارب الزّهبة، ط1، دار البيروني، عمان، 2009م، ص237.

2 . نادر هدى: ثلاثية حبر العتمة، مزامير الريح، عالم لست فيه، إصدارات الزرقاء مدينة الثقافة الأردنية 2010م، ص 24.

3 . المصدر نفسه، ص 115.

4 . المصدر نفسه، ص 187.

5 . لطيفة بلخير: نجيب خداري في «يد لا تسمعني» مجلة نزوى، العدد الثاني والستون، 2010م، ص 287.

6 . نادر هدى: ثلاثية حبر العتمة، مزامير الريح، عالم لست فيه، ص 192.

7. سورة الرحمن: أية46.

8 - انظر حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفية، ط2، مؤسسة مختار للنشر، 1992م، 116.

9 – حفناوي بعلي: الحداثة الشعريّة وفاعلية الكتابة (دراسات في تجربة نادر هدى القواسمة الشعريّة)، ص 162.

10 . نادر هدى: ثلاثية حبر العتمة، مزامير الريح، عالم لست فيه، ص 204.

11. عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي، عمّان، 2006م، ص172.

12 . نادر هدى: ثلاثية حبر العتمة، مزامير الريح، عالم لست فيه، ص272.

13. جمال الخضور: زمن النص، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1995م، ص70.

14 . اعتدال عثمان: إضاءة النص (قراءات ذوقيّة في الشعر العربي الحديث) ط2، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص7.

15 . نادر هدى: ثلاثية حبر العتمة، مزامير الريح، عالم لست فيه، ص 243.

16 . المصدر نفسه، ص 102.

17 . المصدر نقسه، ص15.

18 . المصدر نقسه، ص15.

19 . المصدر نفسه، ص. ص 79 . 80.

20 . المصدر نفسه، ص99.

حسين خريس الشاعر والناقد

سيرة مختصرة

د. جمال مقابلة*



أخيرًا ترجّل هذا الفارس النبيل الشاعر الدكتور حسين رشيد خريس (1931 - 2011)، ابن إربد البار، وابن الأردن المغترب عنه زمنًا، وابن العروبة الوفيّ. حسين خريس الإنسان، آخر الرومانسيين الذي نذر نفسه بلبلاً غرّيدًا للحب والجمال، كما نذر نفسه شاعرًا صادقًا في التعبير عن قضايا وطنه وأمته العربيّة.

تبدأ مسيرة هذا الأديب الشاعر من إربد، حيث المولد في نهاية الثلث الأوّل من القرن العشرين، يتعلّم في الكتّاب حتّى يختم القرآن الكريم، ثم يلتحق بالمدارس الحكوميّة، فيدرس في مدرسة السلط الثانويّة، ولمّا كان آخر صف فيها آنذاك هو الرابع الثانوي يكون عليه أن يتوجّه إلى مصر، وإلى أعرق مدرسة فيها، وهي المدرسة الخديويّة؛ لينال الخامس الثانويّ (التوجيهيّ) هناك، ثمّ يلتحق بكليّة الآداب في جامعة القاهرة، فيحصل على الليسانس في الأدب العربيّ، ويدرّس اللغة العربيّة في مدارس مصر لسنة واحدة، بعد حصوله على تلك الدرجة، يدخل على إثرها مسابقة للتوظيف في الجامعة العربيّة؛ فيفوز بتلك الوظيفة التي لا يغادرها إلاّ متقاعدًا منها، برتبة مستشار أوّل، بعد أكثر من ثلاثين سنة، ليعود للاستقرار في بلده الأردن.

وجد حسين بغيته في هذا المكان «بيت العرب»، فمكث في مصر- حيث مقرّ الجامعة العربيّة- ردحًا من الزمن، ممّا جعله يغنّي لمصر أرضًا وشعبًا ومعالم وأعلامًا وشواهد أجمل أشعاره، ودرر قصائده، وما زال يغريه حبّها، ويحدوه وفاؤه لها، حتّى جمع فيها ديوانه «لمصر أغنّي» الذي غنّى فيه أجمل القصائد في طه حسين والعقّاد وزكي مبارك وأمّ كلثوم وفريد الأطرش الذي قال في حفل تأبينه سنة 1975:

يا جَـريحَ الفـؤادِ مَـا لِفُـؤَادِي
فيكَ حُكْمٌ مِنْ بَعْدِ حُكْمِ العَوادِي
قَـدَرٌ غَـالَ حُبَّنَا فتَـأَمَّلْ
كَيْفَ أَمْسَى الوِدَادُ غيرَ وِدَادِ

---

* أستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة آل البيت.

كُلُّ شَيْءٍ إذا اسْتَوى في كَمَالِ
وَتَرَاءَى فِي وَفْرَةٍ وازْدِيَادِ
وَأَلِفْنَا بَقَاءَهُ وَرَجَونَا
مِنْهُ عَونًا مَا صَاحَ فِينَا مُنَادِي
ضَاعَ مِنَّا كَأَنَّهُ كَانَ طَيْفًا
أَوْ خَيَالاً يَرُوغُ مِنْ غَيْرِ هَادِي

كما خلّد الأشعار في بورسعيد وقنا والسويس والنيل والقنال، وفي بطولات الشعب المصريّ، فدلّل فيه على وفائه لهذا الوطن من أوطان العروبة، كما دلّل على مشاعره القوميّة السامية. كذلك غنّى لفلسطين والعراق وليبيا وسوريا ولبنان علاوة على بلده الأردن الذي أكثر من حنينه إليه، فقال:

جَادَكَ الأُرْدُنُّ حُبًّا وَغَرَامَا   أَيُّهَا القَلْبُ الذي يَرْعَى الذمَامَا
لم تزل أشواقه في خاطري   لَهْفَةً حَرَّى وَوَجْدًا وَهُيَامَا
هَا هُنَا دَارُ هَوَانَا فَانْتَسِبْ   إِنَّهُ الأُرْدُنُّ يُهْدِيكَ السَّلامَا
وَطَنٌ مَا شِئْتَ مِنْ آلائِهِ   عُرْوَةٌ وُثْقَى وَبِالعَهْدِ اعْتِصَامَا

كما غنّى لتونس – حين انتقل للعمل فيها مع الجامعة العربيّة–، وبقي متشبّثًا بوحدة العرب في جامعتهم على الرغم من كل الأزمات والصعاب والانكسارات.

لقد لُحّنت غير قليل من قصائده وأنشدت، وكان لبعض مطربات تونس أنّ وفين له فغنّين من قصائده أجمل الأغنيات، وذلك لأنّ القارئ يحسّ لدى قراءة شعره أن الشعر إنّما وجد أصلاً ليغنّى، وقد صدّق قرّاؤه هذا الإحساس حين غنّوا قصائده تلك وأنشدوها في تونس ومصر وفلسطين، ولعلّ موسيقى شعر هذا الشاعر تستحقّ دراسة تفرد لها؛ لبراعته الفائقة في التلوين الإيقاعيّ الثريّ فيها. يقول في قصيدة (نعمة الحب):

لا تَقُولِي اسْتَعْبَدَ القَلْبُ هَوَانَا   نَحْنُ لَوْلا الحُبُّ لَمْ نُخْلَقْ كِلَانَا
لا ولا كُنَّا دُعَاءً في صَلاةٍ   رَدَّدَتْهَا فِي خُشُوعٍ شَفَتَانَا
إِنَّهُ الحُبُّ الذي صَيَّرَنَا   مُهْجَةً حَرَّى وَوَجْدًا وَحَنَانَا
إِنَّهُ الحُبُّ الذي صَيَّرَنَا   أَوْلِيَاءَ العِشْقِ وَاللهُ هَدَانَا

ويقول في قصيدة (وجدانيات):

وُجْدَانُ ... ... يَا وُجْدَانُ
يَا بَسْمَةَ الرَّبِيعِ فِي شِتَائِي   وَدَفْقَةَ الحَيَاةِ فِي دِمَائِي
يَا ضَجَّةَ الأَفْرَاحِ في شَبَابِي   وَأَرْوَعَ السُّطُورِ في كِتَابِي
يَا صَحْوَةَ الأَحْلَامِ في جَنَانِي   وَأَجْمَلَ الوُجُودِ في وُجْدَانِي

ويقول في (قسم الثوار):

نَحْنُ أَقْسَمْنَا وَجَدَّدْنَا اليَمِينَا
فَاحْفَظُوا العَهْدَ رِجَالاً وَبَنِينَا
وَاشْهَدُوا عَنَّا وَكُونُوا مُؤْمِنِينَا
قَدْ تَخِذْنَا مِنْ فِلَسْطِينَ العَرِينَا
وَمَلَكْنَاهَا فَكُنَّا مَالِكِينَا
تِلْكَ بُشْرَى غَدِنَا صَارَتْ يَقِينَا

بقي الشاعر متعلقًا بوطنه الأردن، وعاشقًا لمدينته إربد، فكتب فيها مطوّلته الشعريّة "إربد مدينتي الجميلة: غنائيّة شعريّة في حبّ الوطن"، على امتداد ديوان ينوف على المائة صفحة، عبّر فيه عن حنينه إليها، ووفائه لها، وكان بالرغم

من غربته الجسديّة، حاضرًا فيها، وشاهدًا على مآسيها ومآسي قراها، فخلّد ذكرى مصاب بلدة (كفرأسد) من قراها الآمنة التي هاجمتها طائرات العدو الصهيونيّ عام 1968 موقعة بمواطنيها أفدح الخسائر من الشهداء الأبرياء، فكتب قصيدته الطويلة "كفر أسد؛ من ملحمة صمود الشعب الأردني في وجه العدوان"، وبالأسلوب ذاته رثى الشهداء الليبيّين حين كتب "الضحايا فوق سيناء" عشيّة سقوط الطائرة الليبيّة بنيران العدوّ الصهيونيّ المجرم عام 1973، ومطلعها:

ضَحَايَا .. لا أَقُولُ هُمُ الضحَايَا
وَلَـكِنَّ الكَـرَامَةَ وَالسَـجَايَا
هُمَا الذِّبْحُ الكَبِيرُ غَـدَاةَ نَادَى
بِفِلْـذَاتٍ لَنَا دَاعِـي المَـنَايَا
ضَحَايَا نَحْنُ .. مَا عِشْنَا نُوَارِي
دُمُوعَ الوَهْنِ .. تَقْتُلُنَا الرَزَايَا
ضَحَايَا نَحْنُ .. مَا دُمْنَا رَضِينَا
بِأَنْ نَبْقَى عَلَى رَغْمٍ ضَحَايَا

شكّلت هذه المطوّلات الشعريّة وغيرها- مع ثلاثيّته عن العراق وبغداد، وهي: "رسالة إلى ليلى المريضة في العراق" التي أهداها إلى صديقه زكي مبارك في ذكراه المئويّة الأولى مستعيرًا لهذا الديوان عنوان أحد كتبه الشهيرة، و"رسالة إلى ليلى الأسيرة في بغداد" وأبياتها 464 بيتًا، وأخيرًا مطوّلته التي لم يتممها وعنوانها "رسالة إلى ليلى الغريبة في بغداد" - وقد كتب بعض أبياتها الأخيرة يوم الاثنين 15/8/ 2011، أي قبل وفاته بيومين اثنين - شكّلت هذه المطوّلات محاولة جاهدة من الشاعر لتأسيس شعر ملحميّ بحسب الكاتب عبد الفتاح الباروديّ الذي كان كتب سلسلة مقالات نقديّة عن شعر صاحبنا في جريدة الأخبار المصريّة سنة 1974 عنون أحدها بـ "نحو شعر ملحميّ"، ولعلّ الشاعر الناقد حسين خريس كان يحسّ بضرورة استنبات مثل هذا الفنّ الشعريّ في ثقافتنا العربيّة، بما امتلك من رهافة حسّ الشاعر أوّلاً، وثقافة الناقد ووعيه أخيرًا.

مزج شاعرنا عشقه للمرأة بعشقه للمدائن بعشقه لأمته العربية دون أي فصل في حرارة ذلك العشق، فبقي هذا الشيخ المسن فتًى نابض القلب بالحبّ والعطاء متأبّيًا على الشيخوخة أن تنال من عشقه للمرأة، أو من عشقه لأمّته؛ وهي تعيش أسوأ حالاتها في تاريخها الحديث. ولعلّه قد عرف سرّ ذلك الشباب حين أبقي نفسه طريّة للهوى، وروحه نديّة أمام مشاعر الحب الرومانسيّ الجارف، فهو شاعر وجدانيّ بكلّ معاني الكلمة، وهو محافظ على تراث الرومانسيّة، بوصفه واحدًا من جماعة "أبولّو" الشعريّة القلائل الذين ظلّوا مخلصين لخطّها الوجدانيّ الشفيف.

كانت تجربته الأولى "حكاية وجدان" نموذجًا لشعره الصافي، ولقصائده التي تحكي لوعة حبّه لوجدان المرأة والقيمة ووجده بها؛ فقال في مطلع (الوجدان الجديد):

وَحَـقِّ عَيْنَيْكِ عِنْدِي الشِعْرُ وَالخَبَرُ
وَعِـنْدِي الحُـبُّ وَالآلامُ وَالعِبَرُ
وَعِنْدِي القَـلْبُ مَا زَالَتْ خَوَاطِرُهُ
إِذَا تَثُورُ تَغَـنَّى الخَمْرُ وَالزهَـرُ
مَا زَالَ خَلْفَ غُيُومِ البُؤْسِ بِي قَبَسٌ
وَتَحْتَ ذَاكَ الرمَـادِ النارُ تَسْتَعِرُ
فَلَا يَرُعْـكِ شُحُوبِي فَالهَوَى رَهَقٌ
وَالوَجْدُ إِنْ فَاضَ قَدْ يَعْيَا بِهِ البَشَرُ

وقال في مطلع قصيدة (بلدي الحبيب):

بَلَدي وَحَقِّ تُرَابِكَ القُدْسِي
وَهَوَاكَ فِي يَومِي وَفِي أَمْسِي
مَا كَانَ لي حُبٌّ سِوَاكَ وَلَمْ يَكُنْ
إلاّكَ فِي وَجْدِي وَفِي حِسِّي
أَهْوَاكَ فِي النَغَمِ الحَنُونِ يَسِيلُ فِي
قَلْبِي وَفِي رُوحِي كَمَا الهَمْسِ
أَهْوَاكَ فِي الصُّبْحِ الضَحُوكِ تَبَسُّمًا
وَعَلَى هَوَاكَ مَشَاعِرِي تُمْسِي
يَا أَعْذَبَ الأَلْحَانِ مَا نَاحَتْ وَمَا
غَنَّتْ بِهِ شَفَةٌ مِنَ الإِنْسِ
أَنَا وَالنُجُومُ رِفَاقُ حُبٌّ وَاحِدٍ
وَهَوَاكَ يَجْمَعُنَا مَعَ الشَمْسِ

وقد عرض الناقد كامل السوافيري هذا الديوان وحلّله في مجلّة الثقافة المصريّة 1974 وبيّن أنّ قصائده توزّعت بين الشعر الذاتي والشعر القومي وبين الشعر التقليدي والشعر الحديث فقال: «توزّعت قصائد الديوان بين الشعر الذاتي الذي عبّر فيه الشاعر عن أحلام قلبه، وأشواق روحه، وهيامه بالحسن والحسان وتقديسه للجمال، ونزوعه للهوى والغرام، وبين الشعر القوميّ الذي عبّر فيه عن آلام أمّته وآمالها في العزّة والسؤدد ووصل الحاضر بالماضي، واستيحاء المجد الغابر» وانتقد السوافيري النهج الحديث للشاعر في بعض قصائد الديوان مما اضطرّه للردّ عليه في المجلّة ذاتها فيما بعد.

في العام التالي، أي عام 1975، نشر الشاعر ديوانه "سفر الخروج" بأربع مطوّلات شعريّة وصفها جميعًا بأنّها "محاولة لتطهير الذات من أوهامها وترابيّتها" وقدّم لها بمقدّمة نقديّة لا تخلو من الطول، وقد صنع ذلك في أكثر من ديوان، منها ديوانه "على وتر الأشواق"، وقد دلّت هذه المقدّمات على الشخصيّة الثقافيّة المركّبة لحسين خريس الشاعر والناقد الأدبيّ والمثقّف العضويّ الذي يتمثّل فيه.

في مجال النقد الأدبيّ كتب رسالته لنيل درجة الماجستير تحت عنوان "فنّ المديح في الشعر الجاهليّ" 1969، والأخرى للدكتوراه بعنوان "حركة الشعر العباسيّ في مجالي التقليد والتجديد بين أبي نواس ومعاصريه" نشرت في مجلّدين في عمّان سنة 1994 ، كما قدّم دراسة مطوّلة مع تحقيق وعرض لكتاب زكي مبارك "جناية أحمد أمين على الأدب العربي" 1973، وكتب مقدّمة ضافية لكتاب "في بيتي" لعبّاس محمود العقّاد1972، وأخرى لقصيدة " أوراس" الطويلة للشاعر التونسيّ مصطفى الحبيب بحري1957، وكانت له حواريّات نقديّة حول: هل نحن قوم بلا أدب؟ مع الأديب اللبنانيّ أديب مروّة على صفحات مجلة الأديب اللبنانيّة عامي 1956-1957.

وكتب عددًا كبيرًا من المقالات والأبحاث الأدبيّة والفكريّة والثقافيّة العامّة في المجلاّت والجرائد وشارك في الندوات والمؤتمرات العربيّة والدوليّة، من ذلك مثلاً:

- بين العروبة والإسلام، مجلّة شؤون عربيّة،1981.
- نحو فلكلور عربيّ رياضيّ، مجلة شؤون عربيّة، 1982.
- التيار العروبيّ في كتابات زكي مبارك، مجلّة الهلال المصريّة، 1992.

- مع شياطين الشعر ومعاينات الشعراء، مجلّة الدوحة القطريّة، 1977.

- حول لغة الشعر الحديث، مجلّة الأديب اللبنانيّة،1956.

- حول ترجمة الأدب الفصيح إلى اللهجة الدارجة، مجلّة المصور المصريّة،1968.

- حول مفهوم الثقافة وهمومها، استفتاء نشر في مجلّة الفكر التونسيّة، 1956.

- زكي مبارك بين معاناة الفنان.. وشقاء الإنسان، كتاب" المؤتمر العلميّ الأوّل – جامعة أسيوط – فرع سوهاج، 1988.

- عشق الكتاب بين العقّاد وغيره من الأدباء والكتّاب، كتاب" العقّاد في ذكراه المئويّة" أسوان، 1989.

- الإسلام والفلسفة والعلوم، بحث قدّم للندوة الدوليّة المنعقدة في باريس، 1981.

- الحضارة العربيّة بين الأصالة والتجديد، بحث قدّم للندوة المنعقدة في بيروت، 1975.

-ونشر مقالات عديدة في الجرائد: الرأي الأردنيّة والصباح التونسيّة والشرق الأوسط السعوديّة، وغيرها كثير.

على صعيد آخر، حظيت أعمال حسين خريس- على الأخص- أشعاره منها، بعناية فائقة لدى عدد من النقاد والكتّاب الذين عرضوا لها في مواطن عديدة، فقد قدّم الدكتور مصطفى الشكعة لديوان "لمصر أغنّي"، ونعته يعقوب شيحا بشاعر الحب والوطن، ورأى فيه وفي أشعاره "إطراقة فيلسوف يطيل التأمّل في النفس البشريّة.. حتّى استطاع أن يجد صوته وصوت فكره ونبض قلبه وصوت إحساسه.. مجتمعة هذه الأصوات في بوح عشق يستشرف الأرض والأنثى والوعي" وهو إلى جانب ذلك - كما يراه - "عاشق عربيّ أصيل المحتد يتفاعل مع آلام أمّته".

وحين كتب وديع فلسطين -عضو مجمعي اللغة العربية في عمّان ودمشق- عن ديوان "ذكريات العهود الجميلة" قال فيه: "ألفيته حقيقًا بأن يقال له شعر كلامه حلو، ومعانيه قريبة المجال، وموسيقاه لا تعرف النشاز، وحكاياته تستأثر بالإعجاب، ومحوره هو الحب الذي ألهم الشعراء منذ ما كان شعر، يقبل القارئ على قراءته في جو تتراءى فيه الرومانسيّة الحالمة، وتتراقص فيه الرائحات والغاديات بين قلب متيّم وقلوب صرعها الهوى... أدهشنا منه أيضًا أنّه لم يكرّر معانيه أو يحصر ذاته في مفردات محدودة تتردّد في طول القصائد وعرضها، فمعجمه بحمد الله زاخر، ولديه استعداد وموهبة لأن يقف على الحبّ موسوعة تُزري بموسوعة مجنون ليلى". وحقًّا فقد قال خريس:

فَكَمْ عَلَى وَتَرِ الأَشْوَاقِ قَدْ رَحَلَتْ
مِنّي شُجُونٌ وَجَاءَتْ مِنْكِ أَشْجَانُ
لَوْ أَنَّ مَـجْنُونَ لَيْلَى كَانَ شَاهِدَنَا
مَـادَتْ بِأَحْـلاَمِهِ بِـيدٌ وَرُكْـبَانُ
لَوْ أَنَّ نَجْـمَ سُـهَيْلٍ كَانَ يَرْمُقُنَا
ذَابَـتْ حُـشَاشَـتُهُ وَالقَلْبُ نَشْوَانُ

وكان عصام الشنطي - المستشار السابق في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- عني بشعر شاعرنا وقدم دراستين عن ديوانيه "ذكريات العهود الجميلة" و"إربد مدينتي الجميلة" فقال عن أوّلهما "هذا هو الديوان بشعره الناصع، ذي الروح الشفافة، والرؤية الإنسانيّة الصادقة، والموسيقيّة

الواضحة التي تذكر بموسيقيّة البحتري وابن زيدون... وقد خلا (الديوان) من الغموض والرؤية الضبابيّة، وظلّ بعيدًا عن الرمزيّة المغرقة في التعقيد والإبهام". أمّا دراسته عن الديوان الثاني فقد جاءت موفية بالغرض، ومفصحة عن طبيعة هذا الديوان/ القصيدة من حيث العناصر والصور والخصائص الفنّيّة والبنائيّة العامّة، وقد نشرت في مجلة جامعة اليرموك عام 1997.

وعني بالكتابة عن شعر حسين خريس آخرون منهم: المنجي الكعبيّ ومحمد أحمد القابسيّ من تونس، ومحمّد عبد المنعم خفاجي ومختار الوكيل وحسني سيد لبيب وحسن عبد الرسول من مصر، وعثمان محمد مليباري من السعوديّة، وعيسى الناعوري ومحمد مصالحة ومحمود مهيدات وعبد الرؤوف التلّ وإبراهيم نصر الله وغيرهم من الأردن.

وجدير أن نذكر أنّه كُتب عن هذا الشاعر أكثر من ثلاث رسائل جامعيّة في مصر والأردنّ، وكانت إحداها في جامعة الأزهر، وثانية في جامعة عين شمس في القاهرة، وأنجزت الباحثة آلاء الزيوت في الجامعة الهاشميّة رسالتها للماجستير في شعره دراسة فنّيّة وموضوعيّة سنة 2009، وهناك رسائل جامعيّة أخرى في طريقها للإعداد عن شعره ونقده في أكثر من جامعة عربيّة. ونذكر كذلك أنّه ترجمت غير قصيدة من قصائده إلى لغات أجنبيّة، فقد ترجم المستشرق الألماني ولفرد مادلنج قصيدة (إليها) من ديوانه "حكاية وجدان" إلى اللغة الألمانيّة سنة 1962 ونشرها في هامبورج، كما ترجم د. أسعد دوراكوفيتش قصيدة (بعد عام) من الديوان ذاته إلى اللغة الروسيّة، ضمن كتابه "الشعر الأردنيّ المعاصر، مختارات" سنة 1972.

لقد آليت على نفسي أن أعرّف بالشاعر الدكتور حسين خريس في هذا المقام، وأنا أردد مع المرحوم حسن التل أنّ قامة مثل قامة شاعرنا الكبير لم تلق عناية من الحركة الأدبيّة ومن المؤسّسات الإعلاميّة - في بلدها الأردنّ- ما تستحقّ من الاهتمام، فبقيت غائبة أو مغيّبة لسنوات وسنوات، وعليه فهل نعاتب تلك المؤسّسات، أم نتّهمها بالتقصير؟ أم ترانا نلوم الشاعر - رحمه الله - الذي لم يُجِد يومًا لعبة الدخول في المجاملات أو الشلل الأدبيّة والثقافيّة لتسويق أدبه الصادق الجادّ؟

ولكن إحقاقًا للحق فقد جاءت ساعة من ساعات إنصاف شاعرنا الكبير في حياته قبل أربع سنوات حين صدرت أعماله الشعرية الكاملة، بمباركة اللجنة العليا للاحتفال بإربد مدينة الثقافة لعام 2007، فقد كرّمت عروس الشمال شاعرها في الزمان الذي كُرّمت هي فيه.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ العمر لم يمتد بهذا الأديب الناقد حتى يرى كتابه الذي جمع فيه مقالاته العديدة، ووضع له عنوان: "متفرقات ثقافيّة ودراسات أدبيّة"، وقد وافقت وزارة الثقافة مشكورة على تولي طباعته ونشره، وسيصدر قريبًا بعون الله.

أما ما كتب عن شعره من مقالات نقديّة في الصحف والمجلات فقد تولّى - رحمه الله – جمعه وتنسيقه ودفع به إليّ منذ زمن قصير آملاً أن أقوم بطباعته وإعداده للنشر في كتاب مستقلّ، وقد شرعت في ذلك، وآمل أن أنجزه في القريب العاجل، وفاء له، وتخليدًا لذكراه. وبهذا يكون جلّ تراث هذا الشاعر والناقد والمثقف قد ظهر إلى النور، وصار متاحًا بين أيدي النقاد والدارسين والمؤرّخين. ولتهدأ روحه في مواكب الراحلين.

عبد الرحمن مجيد الربيعي
بوصلة الكاتب أم بوصلة الإبداع؟

د. نجم عبد الله كاظم

هاتان دراستان لمجموعتين قصصيتين للقاص العراقي الكبير عبد الرحمن مجيد الربيعي صدرتا سنتي 1986 و1993، اخترناهما لأنهما ظهرتا بعد سنوات صمت وإن لم تكن طويلة، وقبل سنوات صمت طويلة للكاتب. نقدم الدراستين في محاولة للإجابة عما إذا كان الكاتب كان يسير طيلة المدة الممتدة من صدور روايتي «الوكر» سنة 1980 و«خطوط الطول خطوط العرض» سنة 1982، وحتى صدور روايتي «نحيب الرافدين و«هناك في فج الريح» سنة 2011 بهدي بوصلة يعرف أين تسير وإلى أين تأخذه، أم أن للمجموعتين بوصلتهما الخاصة التي ترسم لنا مساره وما يقوده إليه. بقي أن نقول إن الإجابة إذا كانت ضمنية في تناولنا للمجموعتين، فإنها ستكون، كما نأمل، صريحة في دراسة قادمة لإحدى روايتيه الإخيرتين.

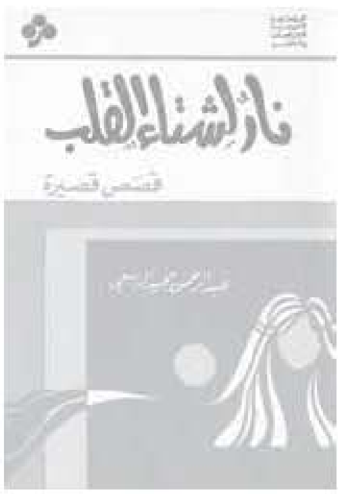
المجموعة القصصية الأولى:

المدينة في زمن القذائف

في مجموعة «نار لشتاء القلب»

(1)

ربما من النادر أن يكون بمقدرة كاتب، ذي مسيرة طويلة من الكتابة والنشر وذي مسار فني راسخ، تحقيق انعطاف أو تغيير كبير أو جوهري في هذه المسيرة خصوصاً حين يحقق



إنجازاً فيها. من هنا لم نكن لنتوقع من عبد الرحمن مجيد الربيعي أن يكون له مثل هذا الانعطاف في كل عمل يصدره حتى وإنْ كان قصدُ الكاتبِ نفسه ذلك انطلاقاً من طموح، هو على أية حال مشروع أحياناً، وهو ما ينطبق على مجموعة الكاتب «نار لشتاء القلب»- 1986(1). والواقع أن الربيعي، بعد بدايته غير العادية بما حققته من إنجازات روائية وقصصية تُحسب لمسيرة الادب القصصي العراقي، قد عمل جاهداً على تحقيق المزيد مما رآه محقاً غالباً تأسيسات فنية، إن صح التعبير، وانعطافات فنية جوهرية، وذلك من خلال البحث الملحّ وغير الموضوعي وغير المبرر فنياً عادةً، عن الجديد.

◄ أستاذ الأدب العربي الحديث في جامعة بغداد

ولأنه تعامل مع التجديد بهذا الشكل، فإنه لم يفلح، بل هو قد أضر، برأينا وفي كثير من الأحيان، بتجربته الإبداعية، فبدأ مع أواخر السبعينيات خطوات تراجع استمرت سنوات عديدة، وتالية لم يقطعها إلا العمل الأخير الذي قد يكون انتفاضة أولى على ذلك التراجع وإشارة إلى ما سيأتي. ومن الطريف أن نقول إن هذه المجموعة تلمّح إلى هذا، ونأمل أن يتحقق، مع أنها لا تخرج، حتى في كل ذلك، عن الخط العام للكاتب، بل هي تبقى ضمن جوهر اهتمام الكاتب وتوجهاته الفنية، والأكثر من ذلك المضمونية التي عرفناها عند الربيعي حين تبنى اتجاهاً واقعياً سياسياً (قومياً)، بدأه في رواية «الأنهار» عام 1974، وفي القصص القصيرة التي ظهرت آنذاك، واستمر بعد ذلك في أعماله التالية وصولاً إلى المجموعة الاخيرة. فالجموعة تعزز هذا التوجه من خلال اختيار تحركه لا قطرياً بل قومياً، نعني على خارطة الوطن العربي، وبشكل أكثر تحديداً على مدينتين أهدى الكاتب مجموعته إليهما، نعني (تونس وبيروت) اللتين تؤشران أرجحيةَ أنّ تكون القصص من ثمار تجارب القاص الذي قضى سنواته الأخيرة متنقلاً بين هاتين المدينتين.

لقد كان لذلك تأثيره في طبّع أغلب قصص المجموعة بمضامين تتركز حول الاهتمام بالمدينة في زمن القصف والنار والقذائف والصراعات القاسية، كما يمكن لقصة «ما دامت هناك شمس» مثلاً أن تعكسه. فهي تجسد الجو أو الحالة التي يعيشها إنسان هذه المدينة التي هي، وكما في معظم القصص، (بيروت) حيث الخوف وانعدام الأمان وتوقّع اسوأ اللحظات. ولم يكن للقاص في تصوير ذلك أن يعتمد اسلوباً وصفياً مجرداً، بل هو قد يعتلي هنا صهوةَ رؤية ناضجة ليدخل بذلك من خلال مدخلين، أحدهما سياسي والآخر إنساني، في خضم خفايا المدينة التي بها تكون القصة. وربما من هنا، جاء بصيص الضوء الذي يتسع أحياناً ليرتسم افتراضاً على وجوه الشخصيات تفاؤلاً كبيراً وسط المدن والحرب.. كيف؟ هذا ما تحاول قصص مثل «ما دامت هناك شمس» أن تجيب عنه. لكن ذلك لم يكن ليضفي مثل هذا التفاؤل على كل عوالم القصص وشخوصها، فكان أن رأينا السوداوية والحزن والخوف، حد أن وسم بعض القصص بالسلبية والنهلستية المقيتة والإحساس بالملل والسأم والضياع:

«لا أحد يعرف بأنني حللت في باريس لأحطّ فيها بضعة أيام، ثم أبحث عن محطة أخرى لانتزع السأم من عروقي وجليد الجحود من قلبي، وأسفح توتري في نهارات التسكع والثمالة»- المجموعة، ص57.

(2)

لعل في قصة «مخبأ العذراء» ما يعكس هذا بوضوح، رجل يقتل زوجته لماذا؟ كيف؟ ما هي التفاصيل؟.. كل ذلك ليس مهماً في القصة، بل المهم هو حالة التمزق والمعاناة والغربة التي يعيشها البطل بعد الحدث، اذ يتمظهر كل شيء أمامه عبثاً لا معنى له. واذا كانت الغربة المادية موجودة واضحة في هذه القصة فعلاً، فإن الغربة الروحية والنفسية الداخلية هي أعمق وأقوى في القصة ذاتها وفي قصص عديدة أخرى، وهي تشكل أحد محركات أبطالها. ومن هنا كان لا بد للانتفاض أو الانتقال إلى الحب والحياة والتفاؤل أن ينطلقا من دواخل هؤلاء الأبطال لا من خارجها، وما كان ذلك ليكون دون وجود (عنصر) مهم ذلك هو المرأة، وهنا نريد أن نتوقف عند ظاهرة أو ملمح مهم في عموم قصص الربيعي ورواياته. فقد يرى البعض في المرأة جوهر قصص الكاتب، وهو ما يبدو ظاهرياً واضحاً فعلاً، حين تحضر المرأة في القصة؛ فتتحرك وتفعل الكثير، ويقيم البطل علاقةً ما ليجعلها ذلك محور القصة. ولكن المتأمل جيداً يكتشف، وقد يُفاجأ بأن الرجل، وليست المرأة، الذي هو بطل الربيعي، هو الجوهر وهو المحور وربما جاز لنا القول الروح الحقيقية للقصة، هو في الحقيقية كل شيء. أما المرأة فإن هي، في الحقيقة، إلا أداةٌ لعملقة هذا الرجل، فهي عاشقة له، زوجةٌ أو عشيقةٌ أو صديقةٌ، وفي كل

ذلك هي تابعة له. وهي إما ان تكون مصدر سعادته أو سبب تعاسته. ولذا، كان لهذا البطل ان يتنقل بين امرأة وأخرى، دون ان يكون في ذلك ملاماً او مذنباً، بل بتبرير مصنوع خصيصاً للبطل، ما دام الربيعي منحازاً يريد له ذلك، كما يمكن ان تلمس هذا بوضوح في قصص «ما دامت هناك شمس»، و«شحوب القمر»، و«المسافة واللقاء» وغيرها. فعلاقة كتلك التي بين (هو) و(هي) في القصة الأخيرة، مثلاً، ليست جديدة في قصص الكاتب، بل عرفناها في قصص وروايات عديدة أخرى قبل هذه المجموعة بمدة طويلة. فحين يقرر البطل مغادرة المدينة وحبيبته أو عشيقته أو (محظيته) يحاول هو، أو الكاتب نفسه، تبرير ذلك بتكلف واضح:

«لماذا ماتت (هي)؟ لماذا اختارت الموت؟ كيف حصل هذا؟ ولكن ما حصل انتحار فاجع، نعم هكذا أخبرتُها في رسالة كتبتها لها أردت أن أتبرأ من دمها حتى لا تقول بأنها انتهت اغتيالاً وأنا من فعل ذلك»- المجموعة، ص54.

والواقع أنه قد اغتالها فعلاً، كما اغتال (صلاح كامل) حبيبته (هدى) في (الأنهار) من قبل، وبقصدية غير موضوعية من الكاتب نفسه، وهو في كلا الحالتين يرسخ ما أرى أنه إحساس بالذنب يحرّكه للدفاع عن نفسه. وإذا كان هذا يستثير شيئاً من العودة إلى كتابات سابقة له، فإن بالإمكان استقراء مثل هذه العودة في جوانب عدة تشمل هذا الاهتمام العام بشخصية المرأة الولهى بشخصية البطل وبالرجل البطل المثقف، والجوال الساعي دوماً إلى الحب، ولكن دون أن يرتمي على امرأة، بل الذي تسعى إليه النساء. ومع ما في مثل هذه الشخصية الذكورية من سمات (زوربية) واضحة، فإنها تغادر بعض أهم ما في شخصية زوربا في هذا الجانب، نعني بها الاستعداد الفطري وشبه الغريزي والنقي لزوربا لتقديم كل شيء للمرأة التي يعشق، وربما لأية امرأة حباً ونبلاً وانسانيةً، وهو ما يكاد يتجرد منه بطل الربيعي كلياً حتى حين يبدو، في انقياد محدود متكلف، وكأنه يفعل شيئاً منه. وهكذا واضح أن هذه الشخصية الربيعية تنطوي على غير قليل من النرجسية والغرور بل القسوة، وربما النظرة الدونية غير المعلنة صراحة للمرأة، مما لا يتجسد شيء منها في (زوربا). وفي كلا الحالتين، مثل هذه الشخصية مألوفة جداً في أعمال الربيعي المبكرة، فإضافة إلى رواية «الأنهار»، تبرز في روايتيه القصيرتين «الوشم» و«عيون في الحلم»، وقصص مجموعتي «عيون في الحلم» و«ذاكرة المدينة» وغيرها، وهي اليوم مما تثور عليها الحركات النسوية، ويدينها النقد الأنثوي.

(3)

أنْ نقول هذا كله يجب أنْ لا يجعلنا نغفل عن أن هذه العلاقات غير المتكافئة بين الرجال والنساء، والتي يسودها غالباً الطابع المادي الجسدي، لا تخفي رومانسية ربما تتعدى أحياناً حد المسحة السطحية لتكون صبغة غالبة على بعض قصص المجموعة، كما في قصتي «احتفال» و«نار لشتاء القلب» اللتين يرسم الكاتب فيها بالكلمات لوحات تكاد تتجسد لتُذكرنا بأجمل اللوحات الانطباعية لمونيه وإدغار ديغاس ورينوار. لقد ساعدت الكاتب في رسم مثل هذه اللوحات الجميلة لغةٌ هي واحدة من إيجابيات عودته إلى شيء مما غادره في مسيرته الإبداعية الأولى، ما بين منتصف الستينيات ومنتصف السبيعينيات، يُضاف إلى ذلك، وخلافاً للغة قاصّي تلك المرحلة، أنه قد يعتمد، في بعض قصصه الجديدة، تركيزاً واقتصاداً ذكياً في اللغة وبما تحتاجه القصه نفسها. يمكن أن نقول عن لغة الربيعي هذه، كما عن أية لغة متميزة لكاتب آخر، إنها عموماً لغة متماسكة، أو جميلة، أو رصينة... إلخ. ولكن ما نقوله عنه مما ليس من السهولة قوله عن كتّاب عديدين آخرين، إنها شعرية قد تعبر هي ذاتها حتى لو اجتزأناها من النص، وتعبّر في الوقت نفسه لا عن المعنى أو المضمون المطلوب فحسب، بل عن مواقف وحالات هي أبعد من المعاني

والمضامين، وهو ما افتقدنا الكثير منه في قصص أخرى من المجموعة. فمما يؤخذ على لغة هذه القصص السرعة التي يبدو أن الكاتب قد كتبها بها مما لم يضعفها فقط، بل أوقعه ببعض الأخطاء وعدم الدقة وافتقاد المعنى والوظيفة، أو على الأقل الضعف. فمن أمثلة ذلك: «يعلق ضوء السيارة الكاشف ثم يطفئه»- ص20، و«أخذ القطار باتجاه (المرسى)، والتوقف هناك لوقت لا يمكن تحديده»- ص31، و«هي قبالته، هو قبالتها ايضاً، يجلسان على طرف مائدة الطعام، أمامها وفوق الطاولة قالب الحلوى»- ص77، و«فأخذها بحنان جنائزي عاشق، وراح يعانق قامتها الثرة، وينسل خصلات شعرها الوارف الذي كانت أفياؤه العذراء وكره في لحظات العراء والتأرجح في الأماكن»- ص78.

بقي أن من طريف ما لاحظناه، في خطوة الربيعي العودة إلى مسيرته الأولى، استمرار ظهور المآخذ التقنية والبنائية التي كانت قد اخذت تظهر في مرحلة تراجعه الأخيرة من مراحل تلك المسيرة. نعني بشكل خاص (الأفقية) التي كانت من نتائج ضعف عنصر مهم من عناصر البناء الدرامي للعمل القصصي، ألا وهو عنصر الصراع، فأدت بذلك إلى إضعاف الشد الذي يبقى ضرورياً، مع كل ما يمكن أن يقال عن الطرق الجديدة في كتابة القصة والرواية. فمع الإقرار بأن القصة القصيرة تُعنى أساساً بتصوير مواقف معينة، أو لحظات عابرة، أو أحداث صغيرة، أو أجزاء من أحداث، فإن ذلك لا يعني انعداماً تاماً للصراع، بل يبقى هذا الصراع ضرورياً وبالقدر الذي يتلاءم مع طبيعة القصة القصيرة. وفي كل الأحوال يعتمد الربيعي عادةً أسلوباً بنائياً وتقنياً بعينه يغلب على معظم قصص المجموعة، ويتمثل في بدء القصة من منتصف الحدث او الخط الحدثي، وبدون مقدمات غالباً، ليعود إلى بداية الحدث باستخدام تقنية الفلاش باك، وباعتماد صيغتي ضمير المتكلم وضمير الغائب، بالتناوب أحياناً وبالتداخل بينهما في أحيان أخرى. وفي ظل هيمنة تقنية الفلاش باك وسيلة أساسية بيد القاص المعاصر، يُبدي الربيعي شغفاً غير اعتيادي به. وليس هذا بجديد في تجربة القاص، بل هو غلب على بناء القصة القصيرة التي يكتبها، وربما إلى حد التطرف السلبي في نتاجات النصف الثاني من السبعينيات، كما قصص مجموعة «الخيول» وفي رواية «الوكر» مثلاً. وتعلقاً بهذا، وإذا سمحنا لأنفسنا أخيراً أن نكون معياريين، فإننا لا يمكن، ومع كل ما قد نأخذه على بعض قصص المجموعة، إلا أن نرصد، وكما يمكن أن نكون قد بيّنا، التجاوز الذي حققه الربيعي لكثير من كتاباته القصصية والروائية التي ظهرت خلال تلك المرحلة، حتى وإن لم تعُد بنا تماماً إلى إنجازات ما قبلها، نعني كتابات أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، حين أبدع أعمالاً مثل «السيف والسفينة»، و«الوشم» و«عيون في الحلم» التي سيبقى لها شأن غير عادي في مسيرة الأدب القصصي العراقي.

× × ×

المجموعة القصصة الثانية:

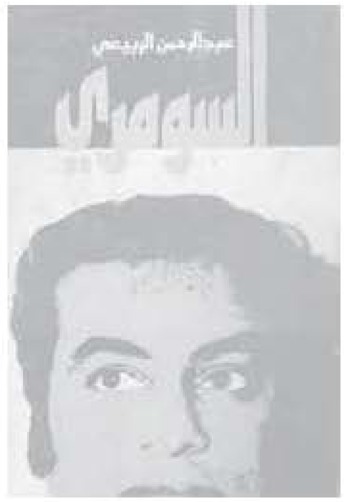
مركزية المرأة أم مركزية الرجل

في مجموعة «السومري»

(1)

«كُسيت المدينة بلون رمادي شاحب، فبدت وكأنها مشيدة من الرمل، حتى خضرة سعف النخيل فقدت نضارتها من حدةِ لسعِ الشمس وتراكم الغبار الذي تجرفه الريح من المساحات الشاسعة الخالية من أي زرع، والتي تسوّر المدينة من جهاتها الأربع»- مجموعة (السومري)، ص5.

قد لا تثير هذه الأسطر، التي يفتتح بها عبد الرحمن مجيد الربيعي مجموعته القصصية «السومري»- 1993، ما يذكرنا بأسلوب الكاتب وعوالمه التي نعرفها في أعماله نهاية



الستينيات والنصف الأول من السبعينيات تحديداً، فإنها تبقى بالتأكيد تثير أكثر من وشيجة بالكثير من كتابات جيله عموماً. من ذلك مثلاً وصفيتها وتعاملها مع مدينة العصر العربية، وأسلوب تصوير عالمها أو عوالمها من خلال عينَيْ البطل المثقف المأزوم. والواقع أن مثل هذا لا يتمثّل في هذه الأسطر ولا في القصة الأولى «هناك في تلك المدينة» عموماً فحسب، بل في عموم قصص المجموعة التي تضمّ ثلاث عشرة قصة قصيرة، وثماني قصص قصيرة جداً سمّاها الكاتب «أقاصيص»(2).

إذا ما كانت هذه الملاحظة تعني ظاهرياً تشخيص سلبية، فإنها تنطوي أيضاً على إيجابية التألق الفني، وهو عينه الذي عرفناه في غالبية مجاميع الكاتب القصصية السابقة، وخبرة التعامل الواعي حدّ الألفة والمعايشة مع مدينة العصر العربية وهموم إنسانها. نقول هذا ونحن نعرف أن المدينة هي محور رئيس ضمن اهتمامات الربيعي الدائمة، كما هي محور اهتمامه في هذه المجموعة، كما في قصة «هناك في تلك المدينة» التي تتناول المدينة من خلال غربة البطل عنها من جهة والألفة التي تستثيرها فيه من جهة ثانية ما يقود إلى استهجانه ملامح التغيير فيها التي تبدو له سلبية. وتعلقاً بالمدينة ومركزيتها الفاعلة في قصص المجموعة تحضر قصة «السومري» لتكون المدينة فيها هي البطل أو سبب بعض همومه الموجعة، و«الباب والوصية» التي تعكس آثار الحرب فيها. وواضح ضمناً أن غربة البطل الداخلية والخارجية عند الربيعي هي نتاج هذه الصلة غير الاعتيادية بين إنسانه ومدينته، وإحساسه الطبيعي أو غير الطبيعي بفقدان هذه المدينة أو افتقادها. فأنْ يكون هذا الإنسان، مثلاً، بعيداً عن المدينة سنوات لم يكن ليعني نسيانه لها بقدر ما يعني تأجيج صلته بها لتظهر هذه الصلة واضحة وفاعلة بمجرد أن يعود إليها:

«وفي مدخل السوق لفتتْ نظري قطعةٌ كبيرة سوداء (الشهيد المقاتل محمود حسّان الظاهر استشهد في قاطع البصرة بتاريخ 1987/7/22)، وتوقفتُ عند الاسم، اسم والده بالذات، فقد كان زميلي في المرحلة المتوسطة»-المجموعة، ص10.

وربما لهذا كان تعامل الربيعي مع نوع معين من النماذج الإنسانية، وبالتحديد المثقفين الذين للمدينة تأثير عميق فيهم، لسبب أو لآخر، مثل الصحفي والفنان، كما في قصة «نهار عراقي»، والشاعر والناقد والأستاذ الجامعي، كما في قصة «البرتقالة». ولأن هذه القصص تتعامل مع هذه الفئة التي يعرفها الكاتب بالطبع أكثر من أية فئة أخرى من الناس، فأنك تحسُّها- نعني القصص- كأنها تخرج من صميم وصدق التجربة التي نفترض أن القصص وليدتها حتى وإن لم تكن هي من تجاربه الحقيقية فعلاً، ومن حساسية المثقف تجاه التجارب والأشياء وأيضاً الزمن. فلأن المثقف هو بطل الربيعي، في غالبية قصص المجموعة، كما هو مرة أخرى في غالبية قصص الكاتب، فإن الزمن قد يلعب دوراً حيوياً في صياغة علاقة هذا البطل بالمدينة. وتعلقاً بالقصة كما يكتبها المؤلف، فإن هذا الدور يتعدى أن يكون في المعنى وفي تكوين الشخصية أو بنائها، ليكون دوراً تقنياً ودلالياً يؤدي في النهاية، وفي الغالب، إلى أن تبني القصة على التنقّل بين

الماضي والحاضر، عبر تقنية الاسترجاع أو الارتجاع (الفلاش باك) بوصفها واحدة من تقنيات تيار الوعي الذي شغف به الربيعي مبكراً مقارنةً بآخرين من مجايليه من كتاب القصة العراقيين والعرب عموماً. وقد تقوم هذه القصة على ذكريات لها أهمية للبطل في حاضره، إذ تعيده إلى ماضٍ مفتقد يتمثل في تجربة له في مدينته تعود إلى ما قبل زمن القصة، لكنه يعود ذهنياً أو تداعياً أو عبر الفلاش باك إلى التجربة، وحدثياً ومادياً إلى المدينة لتحضر بالضرورة أشكال من التعارض أو المقارنة ما بين ما كان وما هو كائن، وما يترتب على ذلك من تاثيرات في البطل، كما في قصة «شيء من هذا القبيل» التي هي استذكارات تنهمر على بطلها الذي يكون في طريقه للقاء صديق وزميل دراسة بعد فراق طويل.

(2)

وتعلّقاً بالزمن وتقنياته وبناء القصة عموماً، فإن الربيعي يواصل مسيرته التي بدأها من نهاية الستينيات وبداية السبعينيات مع روايتيه القصيرتين «الوشم»، و«عيون في الحلم»، وقصص مجموعات «وجوه من رحلة التعب»، و«المواسم الأخرى»، و«عيون في الحلم» وغيرها، حيث الرغبة في التلاعب بالزمن وتوظيفه تقنياً لقصته، مع شغف قد يتخطى أحياناً الحاجة الفنية والموضوعية بالتغيير والتجديد في هذا المجال. وهو ما ينجر على تبديل ضمير القص من متكلم إلى غائب وبالعكس، وتناوب القصة بين أكثر من وجهة نظر واحدة، أو في أساليب تقديم الحدث وتقنياته، وكل ذلك في القصة الواحدة، كما في قصة «أحزان».

إن الامتداد الزمني المتمثّل في وقوع الأحداث غالباً في زمنين، قد صبغ عوالم الربيعي وشخصياته بالتغيير من زاوية ما يشكله هذا التغيير من مبعث أسى ومعاناة وهموم لإنسان القصة، كما هو فعلاً للإنسان في الحياة، فالإنسان العربي المعاصر تحديداً، الذي هو مصدر نماذج الكاتب في قصصه:

«وقف خالد قرب عمود كهرباء مجيلاً نظره في المكان محاولاً أن يستجمع ما بقي في ذاكرته منه، ولكنه لم يستطع أن يلتقط شيئاً. كان كل شيء قد تغيّر، هُدّت بيوت وشُيّد غيرها، كما بُنيت دكاكين جديدة سيطرت على أغلبية الواجهات»- المجموعة، ص5.

و:

«هذا الرجل الذي يضع على رأسه غطاءً سميكاً ويلفّ جسمه بروب يبدو عليه القدم اتّقاءً من البرد.. كان في يوم مضى شيئاً آخر، كان أنيقاً ومعطراً ومتنفذاً.. ولا أحد يقول له: لا، لكنه بالتأكيد قد مرت به سنوات لاحقة سمع فيها كلمة لا كثيراً، وحتى من أفواه الذين كانوا يقولون له نعم»- المجموعة، ص106. ولهذا، نجد مفهوماً أن يصرخ بطل قصة «هناك في تلك المدينة» لاعناً: «قاتل الله الزمن، إنه أكبر عدو للإنسان»- المجموعة، ص13.

(3)

إن القارئ ليلمح بسهولة وباقتناع غير متردد أن المرأة تشكّل محور القصة الربيعية أو مركزها، وهو ما يبدو واضحاً أن ينطبق على عموم قصص الكاتب، وليس على قصص هذه المجموعة فقط، مما يعني ضمناً، وتبعاً لذلك، أنها همّ الكاتب وموضع عنايته. وذلك كله ليبدو ظاهرياً صحيحاً، لكننا نستطيع بشيء من التأني والتأمل والاستقراء التحليلي لقصص أي مجموعة كتبها طيلة مسيرته الإبداعية، تكشف لنا غير ذلك تماماً، إذ يظهر واضحاً أيضاً أن الرجل هو محور القصة الربيعية. ويكون هذا مفهوماً إذا ما عرفنا أن البطل الربيعي نرجسي لا يرتضي، انطلاقاً من نرجسيته هذه، إلا أن يكون في مركز القصة ومركز اهتمام الكاتب، خصوصاً أن هذه النرجسية لا بد أن تكون من نرجسية مَنْ وراءها، سواء أكان المؤلف أم غيره. أما المرأة فهي أداة وهمّ من هموم البطل

أو المؤلف، تكبر أهميتها في القصة أو تصغر تبعاً لما تؤديه من وظيفة رسم شخصية البطل- الرجل ونفخه أو محاولة تحجيمه. ومن هنا نستطيع أن نفهم أنّ تكون المرأة سهلة الوقوع في غرام الرجل وفي الاستجابة لدعواته الشبقة، كما في قصة «السومري»، أو حبه القلبي، كما في قصة «أحزان»، خصوصاً أن بطل الربيعي في سفر أو ترحال دائم، يجعل العلاقات هامشية، ولا تكون المرأة فيها إلا أداة، كما قلنا، لخدمته في حلوله أو مروره بهذا المكان أو ذاك، أو وسيلة وقتية أو دائمية- بحدود امتداد القصة- لإشباع غروره، هي باختصار لا تؤدي من دور غير التعبّد في معبد الرجل، فكان مألوفاً جداً كلام كالذي تقوله (هي) له في قصة «أحزان» مثلاً:

«- كم أنت قوي! أستطيع أن ألقي عليك بكل ثقلي، وأنام بين يديك، مطمئنة. منذ أن عرفتك لم أجد شيئاً عصياً عليك، كل الأشياء في متناولك، أي رجل أنت!؟ أي حبيب!؟»- المجموعة، ص79.

نقول ذلك رغم ما قد يبديه المؤلف بشكل مباشر أو غير مباشر، أو عبر راويه أو بطله من محاولة إظهار مثل هذه العلاقة على أنها عميقة. ويبقى صحيحاً أيضاً القول إن المرأة والحب هما شاغلا الكاتب، كما هما شاغلا أبطاله. ولذا، فقد كان هناك غالباً رجل وامرأة، وهو وهي، وعاشق ومعشوق.. كما في قصص «امرأة تغرق.. رجل يغرق»، و«ثلاث بطات من الكريستال»، و«وجه لامرأة ما». ولا يقلل من مركزية هذه الموضوعات المحدودة أن تكون هناك قصتان أو ثلاث من المجموعة موضوعاتها قد تبدو بعيدة عنها كالحرب، كما في «هناك في تلك المدينة»، و«الباب والوصية»، والثقافة والمثقفين، كما في «دليل الحيران في طالع الإنسان»، و«قراءة في تاريخ لوحة، وهموم الإنسان اليومية، كما في «الباب والوصية»، و«ثلاث بطات من الكريستال»، وفلسفة الحياة، كما في «التي لا تعرف.. الذي لا يعرف».

وعلى أية حال، ما كان ليعني اختلاف الموضوعات تأثيراً في الجانب الفني أو أن الكاتب كان قد عرض ذلك كله- ما دام يكتب قصصاً- من خلال الأحداث وتطورها. لكن ذلك لم يتحقق غالباً، فكان أن طرح أحياناً فكره أو موضوعاته دون أن يعني كثيراً بإطارها الدرامي. لكنّ كان ممكناً لبعض تلك الفكر والموضوعات أن تتجنب التأثير السلبي لذلك، لطبيعتها التي تتيح للقاص عرضها بشكل حالات ومواقف، مثل موضوعات هموم الإنسان اليومية وبعض تأزمات المثقفين، وهذا ما كان فعلاً، إذ استطاعت قصص أن تخرج من دائرة الضعف رغم ضعف الجانب الجانب الدرامي فيها. بل وتميز بعضها بفعل جمالية تعامل الكاتب مع موضوعاتها وبعث الحياة في شخصياتها وعرض ذلك كله بلغة خاصة، مثل قصتي «البرتقالة» و«الكاستيل» وغيرهما.

بقي أن نقول، في كلمة أخيرة هي وجهة نظر مبنية على نظرة استقرائية خاصة، إننا إذا كنا نأخذ على الكاتب بقاءه أسير أفقية بعض القصص، فإننا يجب أن نثبّت أيضاً أن تجاوزه للأفقية في قصص أخرى، وخصوصية موضوعاتها وصبّها في قوالب تصوغها لغة متماسكة ينفرد الربيعي في شاعريتها غير المُثقلة على القصة، قد منح مجموعته القصصية التي بين أيدينا هوية المجموعة الجيدة، وميّز بعض قصصها لتسجل مؤشرات استمرارية الحياة في شخصية الكاتب الفنية التي كنا نخشى أن تبتلعها هموم غير الهمّ الفني، مثل «هناك في تلك المدينة»، و«البرتقالة»، و«السومري»، و«الكاسيل»، و«دموع».

الهوامش:

1- عبد الرحمن مجيد الربيعي: نار لشتاء القلب، بيروت، 1986.

2- عبد الرحمن مجيد الربيعي: السومري، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد سنة 1993.

«القط الذي علمني الطيران» لهاشم غرايبة..

متحف سردي للحياة في السجن

إياد نصّار

في حديثه عن تجربته الروائية في منتدى شومان في شهر آذار الماضي عقب صدور روايته الاخيرة "القط الذي علمني الطيران"، قدم هاشم غرايبة مفاتيح في غاية الأهمية للدخول الى عالمه الروائي، وللوقوف على معالم فنه السردي، ومحاور انشغالاته التي جسدتها أعماله، وأعطى في الوقت نفسه للباحث أدواتاً تتيح مقاربة أعمق للمؤثرات التي شكلت إطار وعيه الفكري. ومن أبرز ما ذكره في معرض استذكار مراحل تجربته الروائية قوله: "في السجن تستطيع أن تعاند السلطة، وأن تحتال على المكان، ولكن لا تستطيع أن تحتال على الزمن". (1)

تتكون الرواية من عشرين فصلاً قصيراً جاءت في حوالي مئتي صفحة، وقد أهداها الى ثورة الصبار والياسمين في تونس ولروح محمد بوعزيزي والإرادة الحرة. ويمكن القول أن الرواية هي بحد ذاتها تجسيد فني مكثف للإرادة الحرة التي عبر عنها بطلها الرفيق عماد الحواري. نسبة إلى حوارة في اربد. خلال محنة السجن التي تعرض لها، التي تحولت إلى إدراك ووعي عميقين بقيم الحرية وحق الإنسان في اعتناق الفكر والتعبير عنه، ورفض عسف السلطة وجبروتها. وفي سياق التعبير عن إرادته الحرة أظهر بطلها صموداً لم يعتده السجناء الأخرون في أنفسهم، وجسد بأفعاله نوعاً من التمرد أو الثورة على أسلوب فرض الأمر الواقع الذي يصادر الحرية وينتهك الإنسانية الذي يرمز إليه السجن. تجري الاحداث



التي تسردها الرواية في عام 1977 وعلى مدى سنة ونصف منذ أن دخل عماد السجن. ويمكن القول أن مسرح الرواية هو بحد ذاته رمز لمسرح أكبر يشير إلى الواقع كله، والبطل فيها ضمير المقموعين في السجن الكبير ورمز إرادتهم المفقودة المستلبة التي استعادها لهم، فصاروا أكثر جرأة على الرفض والتعبير عن مطالبهم.

يوحي العنوان بفنتازيا محيرة تدفع للتساؤل عمن يكون هذا القط، ومدى انقلاب المعايير التي تسمح للقط بأن يكون نموذجاً لاكتساب التجربة، أو أن يقوم بدور المعلم، وأي نوع من الطيران الذي يمكن أن يتعلمه المرء من القط. وإذا كان الطيران يرتبط بالتحليق، فهل هو كناية عن الحرية، أم عن

قاص من الأردن.

الترفع عن الألم وحاجات الجسد، أم عن الرغبة بعالم آخر مفقود نحلم به. وعند التأمل نكتشف أن هناك سراً ينطوي عليه العنوان. بل إن عنوان الجزء الأول "كهف الغرباء" يضع القارىء على المحك. فالكهف رمز الاختباء والسرية والظلام والخوف ونكوص الوعي وسقوط الحضارة وبدائية الإنسان. وهكذا تبرز صورة السجن السلبية مبكراً في الاستهلال.

يروي الرواية راوٍ بضمير الغائب العليم وفي بعض المواقف تبرز أصوات ساردة أخرى، ففي الفصل الرابع مثلاً يروي السجين سعيد القط تفاصيل مغامرته أثناء تسليك المجاري في حمام النساء، حيث التقى بامرأة سجينة تدعى كرمة. يروي القط تفاصيل اللقاء العابر بكل تفاصيله الجنسية بلغته الشعبية التي تتعمد إظهار الفحولة والحرمان العاطفي.

تفتتح الرواية بمشهد يبعث على الضحك والسخرية رغم أن البطل يقف على باب السجن بانتظار تسجيله في القيود. وبدلاً من أن تخلق الرواية أجواءً من الحزن والأسى والقهر، فإن الراوي يوظف أسلوب تداعيات الطفولة بحماقاتها ليضفي على السجن ظلالاً ساخرة تصور الجانب الآخر المضحك في حياة السجين. يتذكر البطل صورة السيرك الذي رآه وهو صغير، وما يستحضر في الذهن من مشاهد الخداع والتهريج والبهلوانية وإظهار الأشياء بعكس حقيقتها، كما يتذكر رؤية الفيلم الهندي في السينما والإغراق في البكاء، في نقد ضمني للمكان وصورته في الذاكرة، ويلقي بظلال السخرية أيضاً على تصورات السجان والسجين معاً.

في ظل هذه الكوميديا الساخرة، ترسم الرواية ملامح السجن في إطار من الحديث عن البيئة التي نشأ فيها البطل؛ جو شعبي قروي يحاول أن يتصل بالعصر الحديث ورموزه، لكن صدمة الاتصال تبدو مضحكة. يتداخل السرد بشكل مستمر من خلال التنقل بين الماضي والحاضر عبر استدعاء مشاهدات البطل حينما كان صغيراً تدهشه حقائق الحياة بغرائبيتها ومفارقاتها، وبين الحاضر لإبراز التناقض والظلم والأيام المهدورة من عمره بلا طائل.

تسرد الرواية تفاصيل اعتقال عماد الحواري الشاب الذي تعرف إلى الفكر الشيوعي، وانضم الى الحزب خلال دراسته في جامعة اليرموك. ومن السخرية أنه وأثناء حوار اثنين من الشرطة اللذين يتبادلان الحديث عن طبيعة تهمة السجناء، لا تثير تهمة القتل لدى أحدهما شيئاً، في حين نرى الثاني يتعوذ لمجرد سماعه أن السجين الآخر شيوعي.

يشير الراوي إلى مقارنة هي بحد ذاتها مفارقة بين تصورات عماد وأفكاره عن دوره في الحياة قبل السجن وبعده، حيث تعود إليه ذكرياته خلال دراسته في الجامعة حينما كان ممتلئاً بأحلام الشباب في الحرية والعدالة وتحرير فلسطين وصراع الأفكار مع أصدقائه حول القضايا السياسية في تلك الفترة، وبين الاحساس بواقعه الان في السجن. في خارج السجن تراوده الأحلام الكبرى وإحساسه أنه جزء أصيل منها، بينما يقتل السجن الإحساس بإنسانيته ودوره.

يظهر عماد معظم الوقت في الرواية مغرقاً في هواجسه ما بين الكآبة والرغبة في الخروج ولوم الذات. وتوشك واقعيته أن تؤدي به إلى السقوط والتراجع عن مبادئه. لكنه يلوذ دائما بكتاب للفتيان اسمه "الامير الصغير" لدو سانت اكزوبري لما فيه من حكم انسانية تبرز تطلع الشباب الى الاختلاف عن حكمة الكبار التقليدية، والتفكير بحقائق الحياة بطريقة مغايرة للمألوف.

تبرز الرواية تأثير عامل الزمن في حياة الإنسان ومصيره، وتقدم صورة فنية مدهشة لتأثيره على الإنسان في السجن، "الزمن طويل تحت وطأة العزلة" (2)، وتؤكد أن "الزمن مثل الماء يأخذ شكل المكان.." (3). تجسد الرواية مشاعر البطل المختلفة المتناقضة التي تنتابه، كما تبرز استراتيجياته في

قهر الاحساس الممض بالزمن، الذي يصبح قوة قاهرة تحطم الإرادة، وسجناً معنوياً علاوة على ذاك المادي. في السجن يبدو الأمر كما لو أن الزمن يتوقف في غياب الحرية وضيق الفضاء، وتتوقف الأحلام ويستبد الاحساس بالعزلة والوحدة "وجد نفسه وحيداً في عتمة اللمبة المضاءة على مدار الساعة! يواجه الزمن بثقله وتوقفه وعناده. الوحدة صحراء تزحف إلى لبّ الروح" (4).

إن الرؤية التي تنطلق منها الرواية، ويجسدها أسلوبها الفني، تختلف عن كثير من الروايات التي تغرق في صور التعذيب والقمع وتنسى صور الحياة الاجتماعية بين السجناء أو بين السجناء والسجانين. تركز رواية هاشم غرايبة على الاحتفاء بتفاصيل الحياة اليومية داخل السجن الذي يبدو أنه ما يزال قادراً على توفير نماذج مختلفة للحياة في المكان رغم بؤسه. تركز الرواية على إحساس السجين الداخلي الخانق وعالمه النفسي الذي يتعرض للانهيار تحت العزلة والعبثية أكثر من التركيز على صور وحشية التعذيب المألوفة في أدب السجون العربية ببشاعتها.

لغة هاشم غرايبة مشحونة بالأحاسيس ومثقلة بظلال المعاني والإشارات الرمزية التي تضفي عمقاً فلسفياً على النص برغم جزئياته المحلية، إلا أنه يؤسس لحقائق كبرى، ويبرز إشكاليات ومتناقضات على صعيد الحرية والكبت، المعرفة والجهل، التنوير والظلام، "ابتلع مرارة السؤال، وتوقف عند الخط الفاصل بين الظل وبين سطوع الشمس، واستدار يستمتع بالشمس الصاعدة من الشرق.." (5).

في مفاجأة للقارىء بعيد منتصف الرواية وفي تعبير عن مهارة سردية في التجريب والخروج عن المألوف، يعلن الراوي أن اسمه "هاشم غرايبة"، ما يعطي الانطباع بأن الراوي يتقمص شخصية المؤلف نفسه، والأهم هو أن هذه الإشارة تعني أن هناك صلة حميمة بين تجربة السجن الحقيقية وبين تجربته روائياً التي يستمدها من تلك الذكريات البعيدة التي بعثت من جديد. ذكر هاشم غرايبة في حديثه عن تجربته أنه طالما كان يفكر في الكتابة عن تجربة السجن التي مر بها، وبقي يؤجل الموضوع الى أن حانت اللحظة.

تنحو الرواية إلى توظيف الانتقال السريع نسبياً بين المشاهد من خلال فصولها القصيرة الكثيرة، لكن لغة السرد تنجح في الوقت نفسه في عكس رتابة الحياة في السجن، وتنتقل بين القص والوصف والحوار واستدعاء الذكريات، وتقدم إضاءات نفسية تحليلية موجزة، فالجانب الجواني مهم في عالم السجن حيث يعبر الشخوص عن همومهم وآلامهم وما يتعرضون له من ضغوط وهواجس وصراعات محمومة تتراوح ما بين التفكير في الاستسلام والتخلي عن القناعات طلباً للحرية ونكوصاً عن المبادىء. يقول الراوي: "السجن يمتحننا دائماً بلا موارية .. ويعرّينا بلا رتوش" (6).

يحس القارىء بوطأة رتابة الحياة في السجن الا من قصص المساجين ومناكفاتهم ومشاحناتهم وذكرياتهم. غير أن الرواية تكسر الرتابة بسرد أدق التفاصيل من عالم السجن من الداخل بكل حيوية. وبرغم الألفة التي تربط السجناء بالمكان وبتفاصيله التي تتغلغل في نظام حياتهم اليومي، إلا أن أحاديثهم دائماً تنم عن السخط والمرارة، فمرة هو مثل الزريبة كما يقول "الختيار"، ومرة هو شاطىء الريفيرا كما يشير إليه "القط" ساخراً.

يجري السرد معظم الوقت داخل السجن، وقليلة هي المرات التي ينتقل فيها السرد إلى خارجه حينما تستحضر الشخصيات ماضيها قبل الاعتقال. ويجيد الراوي نقل تفاصيل حجرات السجن وساحاته ومرافقه كالسجن الشرقي والقاووش الشمالي والغرفة البيضا وغيرها، مثلما يثير التقسيم الاجتماعي والطبقي للسجناء انتباه البطل ودهشته.. كما أن الوصف في غاية الحيوية حيث ينقل مشهداً

مليئاً بالحركة والحياة والاصوات والروائح والألوان. تمتاز لغة غرايبة بجملها القصيرة ذات الحركة المتتابعة التي تترك في النفس انطباعات مؤثرة باستعاراتها المختلفة التي تكمّل في تجانس فني أجزاء اللوحة وتخلق إحساس بأثر المشهد الكلي.

لم تغرق الرواية في عالم السجن الرتيب بشخوصه وظروفه، فقد انتبه غرايبة إلى أهمية التجديد في مكان محجوز ضيق، فلجأ إلى الإفراج عن بعض السجناء وإدخال آخرين. وتقاعد مدير السجن الحاج ملقي وحل محله الضابط عطاالله، وترفع آخرون وأفرج عن الشكيك، وجاء نزيل جديد يدعى أبو القناني. ونقل عماد إلى قسم الغرفة البيضا التي تضم "النخبة"!

يتداول المساجين بينهم توقعات بصدور عفو عنهم كلما حلت مناسبة حتى يصبح الوهم الذي يتعلقون به، ويشبه الكاتب الأوهام التي يتداولها السجناء بسعي قوم يأجوج ومأجوج في القرآن إلى نقب السد والخروج إلى العالم. في هذا التناص مع النص القراني يظل السجن يلحس الجدار بألسنته، وكلما تهيأ له أنه على وشك تحطيمه يعود قوياً من جديد، ما يذكرنا باسطورة سيزيف وجهده العبثي في بلوغ الهدف.

تتداخل اللغة العامية السهلة بالفصحى ما يعكس جانباً من ثقافة العيش ونمط الحياة في داخل السجن وخارجه، كما تعكس اللغة أجواء الحياة في اربد وتبرز القيم الاجتماعية والثقافية التي تؤطر تفكير الناس وعاداتهم. ويمزج الراوي في حديثه كما هو الحال في حوار الشخصيات الاخرى بين الفصحى والعامية في أغلب المواضع، ويستشف القارىء أن المؤلف يهدف قصداً إلى توظيف اللغة الشعبية في حالة متناغمة مع الفصحى التزاماً بمنهج واقعي صارم.

يرسم هاشم غرايبة صورة فسيفسائية كاملة تتناول تفاصيل نمط حياة الناس في مدينة اربد وقراها، ولعل هذا الوصف والحنين إلى المدينة بعفويتها وبساطتها وقلة فروقها الاجتماعية الطبقية من أجمل ما كتب روائياً عن اربد كمكان في مقابل كم روائي لا ينضب عن عمان.

يعكس أول حوار بين البطل والسجين الملقب بالقط جانباً من شخصية القط وطريقة تفكيره، مثلما يعكس عمقاً في طرح الأفكار والرؤى، كأننا نستمع إلى مثقف ينظّر عن فلسفة الحياة والموت والحرية. وفي هذا الحوار المقتضب بينهما يرد مفهوم الطيران، فالقط يربط مفهوم الطيران بنضوج التجربة مع الزمن، كطير ينمو له جناحان، بينما يعني الطيران بالنسبة للبطل طلب الخصوصية في أن يكون لك عالمك الذي تسرح فيه مع أفكارك وتصوراتك وذاتك بعيداً عن ضوضاء أفكار الآخرين.

ترسم الرواية في واحد من أكثر المواقف تعبيرية ملامح تمرد جماعي يقوده الرفيق عماد وزميله الشكيك لتحدي سلطة السجن. يظهر الموقف أن عماد قد نضج بسرعة واسترد إيمانه بذاته وبقدرته على التغيير رغم أنه بدا قبله ضعيفاً أمام جبروت زمن السجن القاسي.

تعكس قصة الحب التي نشأت بين عماد و"مها" ابنة المهندس المتهم بالاختلاس، التي جاءت لزيارة والدها تغيراً في نظرته للأمور وطريقة تفكيره وتعبيره عن نفسه، ففي حديثه عنها تتحول الجملة من روائية إلى ما يشبه قصيدة نثر طويلة موجزة العبارة عالية التوتر مشحونة العاطفة. ويصف الراوي هذا التغير بقوله "انتقل من عالم التجريد إلى عالم التكوين" (7). علق القط على التغيرات التي بدأ يشاهدها وربط إحساس البطل بالحب في قلبه بالقدرة على التحليق والطيران: "هسع نبت لك ريش وتقدر تطير يا رفيق" (8). وهكذا يصبح الطيران صورة رمزية عن الأمل والتسامي والحرية التي ترتبط بالحب. وإذا كان القط قد علمه أن الطيران هو التوق إلى الحرية والتعلق بها، فإن مها قد غرست فيه معنى آخر أكثر نبلاً ودفئاً، وربما نوعاً أصعب وأعلى من

الطيران، إنه الطيران نحو عوالم الحب والحنان.

لعل من أكثر الأمور التي تلفت النظر هو قدرة غرايبة على رسم معالم شخصياته وملامحها داخلياً وخارجياً وعلى تطويرها خلال سياق الأحداث، ويلمس القارئ مدى جاذبية الشخصيات وحتى الثانوية والهامشية وتعدد ملامحها وصفاتها، فهي ليست شخصيات بسيطة أو أحادية. وفي السياق ذاته تعكس الرواية جانباً مهماً من الحياة داخل السجن يتمثل في ألقاب السجناء وصفاتهم التي يعرفون بها فتصير مرادفاً لأسمائهم وتنبع أهميتها أنها تعطيهم هوية ومكانة في هذا العالم الصغير، حينما عجز العالم الكبير عن إدراكها. فهناك الشكيك واللبيس والتنبل والقط والواوي ووطوط، وهناك مدير السجن الحاج ملقي أبو فروة وعطا الله قفا الصاج، أما البطل فصار يعرف بالرفيق.

تتطور شخصية القط على نحو جذاب وعميق في الرواية لنكتشف أنه ضحية ماضيه الفقير وبيئته التي جعلت منه سارقاً، لكنه في أعماقه شخصية نبيلة تعشق الحياة والحرية. ويقدم الراوي صورة أفلاطونية للقط وخاصة في أحلامه فهو عذب الحضور، يرى كثيرا من الأحلام الخرافية الزاهية الفردوسية كأنه لا ينتمي لبيئة السجن، لإبراز مدى التناقض بين الإنسان حينما يتحرر من عالم السجن البائس ويعيش في عالم أحلامه الخاص.

تتسارع الأحداث في ختام الرواية. ويصير عماد بعد هجومه على مدير السجن انتقاماً لكرامة والده بطلاً في نظر المساجين. وعندها يدرك أنه تعلم معنى الطيران: الحرية التي ينتزعها بقوته ومواقفه. "لحظتها رأى السجن كله غابة ياسمين.. وشعر الآن أكثر من أي وقت مضى أنه يستطيع الطيران" (9).

حصل شجار بين المساجين أثناء حفلة توديع عماد قبل نقله إلى السجن المركزي بعمان. استغل القط جو الفوضى التي حصلت وكسر هو وعماد أقفال البوابة وهربا. لحقت بهم الشرطة وأخذ صوت الرصاص يعلو خلفهما.. لكن القط تعرض للدهس ومات "على ثلج الشارع كان سعيد مدهوساً مثل بقعة دحنون تتسع بسرعة، وتلوّن ذوب الثلج المنساب إلى شوارع المدينة" (10).

تنتهي الرواية نهاية مفتوحة قابلة للتأويلات؛ شعر عماد أن الريش الأبيض يغطي رأسه وكتفيه ويمتد على جذعه، ففرد ذراعيه واستقبل المدى وطار. تشير تفاصيل المشهد الختامي وخصوصاً بياض الريش، ودلالات الأبيض إلى الكفن والموت وخاصة أن الراوي يذكر لعلعة الرصاص ينهمر خلفه واستقباله الفضاء والطيران عالياً في السماء ثم النهاية بصوت آذان المغرب. وإذا كان المشهد الختامي يوحي أن عماد قتل، فإن روحه حلقت في السماء حرة من كل قيد، كما يمكن تأويل المشهد الأخير في الدلالة على نيل حريته، فكأنما يصبح طائراً في صورة معنوية ترمز إلى التحرر فوق السجن والألم.

الهوامش:

1- "تجربتي الروائية" ، من شهادة هاشم غرايبة في منتدى مؤسسة عبد الحميد شومان حول تجربة كتابة "القط الذي علمني الطيران"، 21-3-2011، عمان، من تسجيل المؤلف.

2- القط الذي علمني الطيران، هاشم غرايبة، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011، الطبعة الاولى، ص 67.

3- الرواية ص 67.

4- الرواية ص 9.

5- الرواية ص 8.

6- الرواية ص 143.

7- الرواية ص 170.

8- الرواية ص 152.

9- الرواية ص 192.

10- الرواية ص 202.

آدم وإيـﭬلين
من الشيوعية إلى الخبز السماوي

◄ علي هصيص



هاينريش:

ربما تكون سيارة الفارتبورغ مفتاحاً مهماً من مفاتيح فهم رواية: «آدم وايفلين»، للروائي الألماني إنجو شولتسه، فهي بلونيها الأحمر والأبيض قد ترمز إلى الشيوعية وما بعدها، فقد كانت الوسيلة التي أوصلت آدم وايفلين إلى نهايات الخطوط المكانية والزمانية للشيوعية، وهي بعمرها الطويل نسبياً (صنعت عام 1962م في ألمانيا الشرقية) تمثل القوة الشيوعية، وعندما تمت صفقة بيعها بالعملة الألمانية الغربية على نحو دراماتيكي، فإنها تمثل انهيار الشيوعية السريع في بداية التسعينيات.

هذا من ناحية بلد المنشأ وسيرتها فيها، أما من ناحية مالكها آدم، فقد أطلق عليها اسم «هاينريش»، ولا أظن أن هذا الاسم قد جاء عرضاً، بل أظن أنه يقصد بهذا شخصية القائد النازي «هاينريش هيملر» المسؤول عن مذابح التطهير العرقي في الهولوكوست، وقد عرف بعدائه للشيوعيين، وممارسته شتى أنواع القتل والتعذيب ضد أعداء ألمانيا الداخليين والخارجيين أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد حاول بعد هزيمة ألمانيا في العالمية الثانية عبور الحدود هربا من الحلفاء، فاستصدر أوراقاً تثبت غير شخصيته، ولكن أوراقه كانت مزورة بشكل دقيق؛ مما شكك الجيش البريطاني في إمكانية استصدار مثل هذه الأوراق في ظروف حرب طاحنة، فاعتقلوه حتى تعرفوا على شخصيته، ولكنه سبقهم إلى نفسه منتحراً بمادة سامة.

يشترك آدم مع هاينريش في معاداته للشيوعية، والسيارة «هاينريش» أيضا كانت قوية كقوة هاينريش في الجيش النازي، وتشترك معه أيضاً في أنها لعبت مثله أيضاً لعبة العبور، واجتياز الحدود، ولكن المختلف بينهما هو أنها نجحت في اجتياز الحدود بطرق غير مشروعة واستخدمت وسيلة ناجحة للتهريب في زمن انهيار الشيوعية، في حين فشل هاينريش القائد في عبور الحدود في زمن القوة الشيوعية وانتصارها.

قبل أن يفكر آدم بالرحيل كان يريد التخلص من سيارة الفارتبورغ، وهو ينتظر دوره في ظل الحكم الشيوعي للحصول على سيارة لادا جديدة، ولكنه لم يحصل عليها. وقد كتب قبله الكاتب الألماني الشرقي «إيريش لويست» قصة عنوانها «اليوم تأتي زيارة من الغرب» يقول من ضمنها: «... لماذا وضعنا لساناً أحمر بارزاً للبطاقات عندما رغب مقدمو الطلبات التحول من سيارة فارتبورغ إلى سيارة لادا؟!» فيبدو أن التحول من الفارتبورغ إلى اللادا أمر كان مألوفاً في ألمانيا الشرقية.

◄ شاعر من الأردن.

أو أن يكون شولتسه قد تأثر بقصة لويست. ولكن وحتى لحظة بيعها ظلت «هاينريش» تعني شيئا مهما لآدم، فقد اشتراها أبوه، ربما الآباء الشيوعيون، وهي رفيقة دربه سنوات طويلة، وهي اليوم وسيلة العبور إلى ما يسميه آدم «الوطن»، حيث يخاطبها بعد أن دق ثلاث مرات على لوحة القيادة ص 268 قائلاً: «هاينريش نحن ذاهبون إلى الوطن»، فهو يرى أن وطنه ومستقره هو الغرب الذي ستوصله إليه «هاينريش» وليس الشرق.

ولكن لماذا قرر آدم الخروج والعبور إلى أماكن أخرى؟

المرأة وتفاحة آدم:

كان آدم خياط ألبسة نسائية ماهرا، وكانت له عشيقة اسمها «إيفلين» أو «إيفا» وتعني: «حواء»، وقد وجدته ذات يوم في وضع مريب مع «ليلي» إحدى زبوناته اللعوبات، فقررت إيفلين هجره، مستثمرة فرصة سفر صديقتها «سيمونة» مع ابن عمتها «ميخائيل» القادم من هامبورغ لتقضي إجازتها في هنغاريا، مع أن سيمونة كانت تخطط للذهاب معه إلى ألمانيا الغربية للزواج منه.

لم يستطع آدم أن يفارق إيفلين التي أحبها، وهو بطبيعته ضعيف أمام النساء، وربما لم يكن في وعي الكاتب أن حضور الأنثى لم يفارق آدم طوال الرواية، فعندما هاجرت إيفلين لحق بها آدم بسيارة الفارتبورغ، وبعد اجتيازه الحدود «ألمانيا-تشيكوسلوفاكيا» صعدت معه امرأتان لا تكبرانه في السن كثيراً، وكان صعودهما مدة قصيرة، وبعدها التقى بإيفلين في براغ، وعندما تركته وهي بصحبة ميخائيل وسيمونة التقى آدم بعد مدة قصيرة بامرأة جديدة اسمها «كاتيا»، ويعني اسمها: «حب الأرض»، كانت قد أضاعت أوراقها الثبوتية وهي تقطع الحدود سباحة في نهر الدانوب. وقد قام بتهريبها إلى هنغاريا من خلال وضعها في صندوق السيارة وإخفائها وهو في الوقت نفسه ظل يطارد إيفلين التي مارست الجنس مع ميخائيل مع أنه لم يمارس الجنس مع كاتيا، وإن كانت له علاقة مع بيبي واقتراب من أمها السيدة أنجيال المفتونة به وبمواهبه.

لقد ظل آدم حريصاً على مرافقة الأنثى أي أنثى كانت، ففي الوقت الذي ترددت فيه كاتيا في البقاء معه (ص128) حين توقعت أنه سيذهب إلى زوجته (صديقته إيفلين) رفض وأصر على أن تبيت كاتيا معه. وعندما غادرته كاتيا للمبيت في إحدى الخيام، وبعدها مباشرة استطاع أن يرى إيفلين، حيث سار وفق خريطة كانت قد رسمتها له سيمونة، ربما لتبعد إيفلين عن ميخائيل، فوجد آدم إيفلين وميخائيل وأقام معهما في نفس البناء، ومن هذه النقطة ظلت العلاقة بينهما بين مد وجزر حتى استقرت في نهاية الرواية.

لم تكن علاقته مع الأنثى علاقة مادية فحسب، بل ثمة إشارات اتخذت سمة فلسفية في علاقة آدم بالمرأة، وربما كان رمز التفاحة أفضل ما يدلنا على ذلك، فلم تذكر كلمة «تفاحة» في الرواية إلا بحضور المرأة، ومعظم ذكرها يكون من قبل المرأة نفسها، ففي ص17 تقول إيفلين لآدم: «أتريد كمثرى أم تفاحا؟»/ وفي ص86 تقول كاتيا لآدم: «أليس لديك فواكه، حبة تفاح مثلا؟»/ وفي ص217 تقول إيفلين لكاتيا: «كان آدم يخجل من اسمه، فكان اسمه يذكر بمناسبة وبغير مناسبة، وبخاصة عند الحديث عن الحلق الجاف وتفاحة آدم».ه/ وفي ص266 يقول الكاتب عن مشهد بين إيفلين وآدم: «ومع ذلك فقد جعلت وجهها يتوسد ذراعه الأيمن، وربتت على الجزء السفلي من ذراعه، وبقيت تمشي حتى وصلت إلى كم البلوزة، محركة يدها حول كتفيه، حتى وصلت إلى عنقه، فلمست تفاحة آدم البارزة كالحيوان، لكنها سرعان ما عادت في اللحظة التالية إلى ذاتها».ه/ وفي ص267 تقول إيفلين لآدم: ثمة تفاح وخوخ وخيار ونبيذ وماء وقالب من الحلوى...»/ وفي ص278 تقول إيفلين لآدم:» هل تعرف هذه الطرفة: وقال الإله لحواء: هل تريدين تفاحة؟ لكنك حرمتها علي. قالت حواء. خذيها إن طعمها لذيذ، ولن تندمي. صحيح؟ سألت حواء. أكيد.. قال الإله. لكن هذا الأمر ينبغي أن يبقى لدينا، نحن، معشر النساء سر. لقد روتها لي كاتيا. أليست جميلة؟».ه/ وفي ص281 تقول إيفلين لآدم: «إن هذا غير معقول. أليس كذلك؟

إن من غير المسموح لنا العودة إلى الجنة، لأننا صرنا ندرك ما هو الخير وما هو الشر، لأننا نحتاج من أجل الكمال حياة خالدة. ومن الغريب أن أحداً لم يتحدث عن هذا، كما أنه لم تجر الإشارة إلى التفاحة»./ وفي ص 355 يقول الكاتب: «رأت حنجرته وتفاحة آدم. كانت تبدو قد انتفخت وبرزت نحو الأمام، على نحو تبدو فيه غير قابلة للنزول إلى أسفل...»/ وفي ص372 يقول ماريك لآدم: «تستطيع أن تشتري كل صباح أنواعاً شتى من الخبز للإفطار، وبوسعك أن تشتري فطيرة التفاح وعليها مخلوط الفانيلا».

وفي ص381 يقول الكاتب:» كانت غابرييلا تقف في المطبخ وتقوم بتقشير التفاح، وكان قد علق شيء من العجين بأظافرها»/ وفي ص382 يقول الكاتب: «... بدأت إيفلين ببرش التفاح، في حين بدأت غابرييلا تخلط العجين على ورقة القصدير بالتفاح المبروش».

ثم تقول إيفلين لغابرييلا: «أتريدين؟ وهي تعرض عليها قطعتين من التفاح زادتا عن حاجة قالب الحلوى».

وفي الصفحة نفسها يقول الكاتب: «أعدت إيفلين الطاولة وأحضرت علبة السكر، والصحون التي توضع تحت الفناجين، ووضعت قطعتي التفاح في الوسط...».

نلاحظ أن حضور التفاحة وهم في بلد الشيوعية كان حضوراً عابراً مجرداً من إيحاآته الدينية أو الفلسفية، وكان يأتي ذكره في سياق البحث، مثل: «أتريد كمثرى أم تفاحة؟» و«أليس لديك فواكه، حبة تفاح مثلاً؟»، الأنثى تسأل وتبحث عن التفاح ولو مجرداً من أي شيء أو أي معنى آخر، ثم مع المضي في التحولات صار ثمة حديث حول تفاحة آدم وربطها باسم آدم، واسمه الحقيقي«لوتس فرنتسل» و«آدم» لقبه الذي حمله وهو فتى، فكان وهو فتى يكره هذا الاسم لارتباطه بتفاحة آدم التي ربما تثير السخرية منه، وثمة حوارات جرت كما رأينا حول ارتباط آدم وحواء بالتفاحة وشجرة الجنة وما جاء في سفر التكوين وغيره، ولكنهم عندما يضعون أقدامهم في ألمانيا الغربية منتقلين من العالم الشيوعي إلى الرأسمالي يأخذ الحديث عن التفاحة مساراً آخر، فماريك يقول لآدم: «وبوسعك أن تشتري فطيرة التفاح...» فالتفاح الذي كان مجردا في بلاد الشيوعية صار اليوم يؤكل بصفته فطيراً وقوالب حلوى، وكأنه حدث نوع من التحول أو التزاوج بينه وبين أصناف الطعام الأخرى.

آخر مرة ورد فيها ذكر التفاح في الرواية كان يلخص برمزيته التحول على الصعيدين الاجتماعي والسياسي، يقول الكاتب: «لم يكن آدم في الغرفة عندما عادت، أعدت إيفلين الطاولة وأحضرت علبة السكر والصحون التي توضع تحت الفناجين ووضعت قطعتي التفاح في الوسط...».

إن إيفلين هي التي صنعت هذا وليست غابرييلا، إيفلين تعد الطاولة، وتحضر السكر والصحون وتضع قطعتي التفاح - وليس قطعتي تفاح، وليس تفاحتين في الوسط، بل قطعتين، ألا يوحي هذا برغبتها بالتزاوج؟

ولكن، أين كان آدم إذا لم يكن في الغرفة؟ أين كان وإيفلين تعد طقوس التزاوج بصورة إيحائية؟ دعونا نرَ ما يقول الكاتب: «... وضعت قطعتي التفاح في الوسط، ولم تتنبّه إلى أن إحدى النوافذ كانت مفتوحة على نحو جزئي إلا عندما سمعت صوت آدم وضحكته قادمين من الحديقة. كانت ثمة رائحة للنار». ففي الوقت الذي وضعت فيه إيفلين قطعتي التفاح المتزاوجتين على الطاولة، كان آدم يقوم بإحراق صور النساء ذات اللونين الأبيض والأسود التي كان يلتقطها لزبوناته وهو في ألمانيا الشرقية، وكأنه يتواءم مع حركة إيفلين في تزويج قطعتي التفاح، فينهي ما تبقى من ذكريات مادية تربطه بالنساء ليرتبط بإيفلين وحدها.

وهذا لا ينفي حضور رغبة الراوي العليم في إحراق الشيوعية والبدء في تزاوج جديد بين الألمانيتين اللتين عرفتا محاولات كثيرة للتوحد عبر التاريخ.

وردت كلمة «التفاحة» ص183 في حوار دار بين ميخائيل وإيفلين جاء فيه: «حسناً. قال ميخائيل سنقوم في بادىء الأمر بعدد من الرحلات وفي عيد الميلاد سنطير إلى نيويورك، أو إلى التفاحة الكبيرة كما يسمونها...».

كان ميخائيل منافساً غير قوي لآدم على إيفلين، ولكن نظرته للتفاحة تختلف عن نظرة آدم وإيفلين اللذين راحا يبحثان عنها في سفر التكوين والأساطير، ميخائيل يبحث عن التفاحة الكبيرة «نيويورك» التي سميت بهذا الاسم بسبب كثرة الجنسيات التي تؤمها، فتقضم كل جنسية ما تستطيعه من هذه التفاحة. ميخائيل ألماني غربي، «وقد قدم نفسه بوصفه باحثاً في جينات الخلية فهو من المنشغلين بهذا الأمر، لأنه يقود إلى الخلود البشري فوق الأرض، ويؤدي إلى إبعاد شبح الموت عن حياة البشر لتكتمل بذلك معالم الفردوس الغربي الموعود على الأرض، وكان ذلك يوحي بنهاية التاريخ». (من تعقيب المترجم ص389). فهو رجل يبحث عن الخلود المادي الذي يبقي على أبناء جنسه وسيطرتهم على العالم، بخلاف آدم وإيفلين اللذين يبحثان عن تفاحتهما من أجل الحب، فإيفلين باعترافها هي الأمل بالنسبة لآدم، فقد قالت له وهي تشير إلى الكتاب المقدس ص 326: «إن الإيمان والحب والأمل موجودة في هذا الكتاب في مكان ما، ونحن نمتلك الحب، والإيمان بك، ما ينقصك هو الأمل، الأمل وحده، وأنا معك، فأنا أمثل الأمل، وسأقوم ببيع الحلي».

أجواء الكتاب المقدس:

لا ينفصل هذا الموضوع عن موضوع المرأة، فأحاديث العهد القديم التي وردت في الرواية هي الأحاديث الأولى حول الرجل والمرأة في العهد القديم، وهناك مشاهد قد تكون إعادة مَنْتجة لمشاهد من العهد القديم، ففي لحظة الخطيئة والأكل من الشجرة يتنبه آدم وحواء إلى أنهما عريانان، فيخيطان لأنفسهما مآزر من أوراق التين، وفي لحظة اكتشاف خطيئة آدم وليلي، تشاهد إيفلين ليلي عارية في الحمام، ثم تشاهد آدم عارياً خلف الخزانة، فتستر ليلي نفسها كما جاء ص26: «كانت ليلي قد تمكنت في تلك الأثناء من رفع سروالها الذي كان يحيط بخصرها كالحبل إلى الأعلى، وكانت تضع منشفة تحت إبطيها لتغطي صدرها»، أما آدم في ص27 فقد كان حافيا يضع منشفة على خصره وهو يفتش عن أشيائه في موقف شبيه بموقف آدم وحواء وهما يحاولان التستر من ورق الجنة، فها هي إيفلين تقول ص220: «كان يقف وراء الخزانة عارياً تماماً هو الآخر»، فتجيبها سيمونة:» إذن كان آدم كأنه في بداية الخلق».

ومهنة خياطة الألبسة النسائية التي امتهنها آدم في الرواية، هي أول عمل يدوي قام به آدم وحواء قبل الخروج من الجنة.

وتستغرب إيفلين ص281 حين يقرأ لها آدم من العهد القديم: «وسمى آدم امرأته حواء لأنها أم كل حي، وصنع الرب الإله لآدم وامرأته قميصاً من جلد وألبسهما»، فتقول إيفلين: «ما هذا؟ كيف يكون الإله خياطاً؟».

ويمكننا هنا أن نربط جملة: «وسمى آدم امرأته حواء...» بما ورد في الرواية ص 219: «... لقد كان يعطي أسماء لتلك المخلوقات... لكن تلك الأسماء كانت في واقع الأمر ألقابا لفتيات خفيفات».

مع اقتراب آدم من مرحلة الاستقرار في ألمانيا راح يقرأ في الكتاب المقدس، وكان يقرأ لإيفلين قصة التكوين وبداية الخلق، وقصة آدم وحواء، ويبدو أن هذا إشارة إلى بداية التحلل العام من كثير من الأفكار الإلحادية الشيوعية، وبداية الانطواء تحت جناح أنظمة أقل ما يمكن أن توصف بأنها علمانية.

لقد أدركت إيفلين مدى انجذاب آدم نحو الكتاب المقدس، ولاحظت أن أفكاره صارت تنحو منحىً فلسفياً في بعض الأحيان، تقول إيفلين ص375: «لعله يقرأ كثيراً في الكتاب المقدس، لقد بلغ السيل الزبى، بالنسبة لعلاقتي معه، فلم أعد قادرة على احتمال خطبه...».

ولكن آدم ظل مصراً على تمسكه بالكتاب المقدس، حيث نجد إشارة واضحة يقوم بها، ويريد من خلالها تحديد علاقته بإيفلين وتوثيقها، فقد جاء في ص289 الحوار الآتي بينهما:

أردت أن أسالك، قال آدم وهو يرفع قامته ويضع الكتاب المقدس على صدره: هل توافقين على الزواج بي؟ ثم تقدم خطوة نحوها، وقال:

إنني جاد فيما أقول.

ثم تناول يدها اليمنى ومسح بإبهامه على إصبعها وعلى خاتم الياقوت.

أنت في غاية الجمال. قال آدم وهو يبتسم.

كيف توصلت إلى هذا القرار الآن؟

هل للسادة أية رغبات؟ سألت النادلة وهي تنتظر وتتأمل الكتاب المقدس في يد آدم.

هز كل من إيفلين وآدم رأسيهما...

فآدم يطلب الزواج والكتاب المقدس على صدره، فهو يريد زواجاً دينياً قائماً على تشريعات وأعراف دينية، لا تشترك زوجة أخرى مع إيفلين حسب الديانة المسيحية، وبعيدا عن المشاعية، ويؤكد آدم هذا بإحراقه صور النساء في نهاية الرواية. فارتباط آدم بإيفلين من خلال عقد شرعي في اللحظة التي تنهار فيها الشيوعية كان بمثابة الرجوع إلى الفطرة السليمة وعدم الانقياد المطلق للمادة والجنس.

لقد كان للعهد القديم الحضور الأكثر في مسار الرواية، بل إن الاتكاء على قصة التكوين والخروج كان أساساً تتوازى خطوطه مع مسارات الخطيئة والحب والعبور والبحث عن الخلود في الرواية.

أما العهد الجديد، فلم يكن ثمة اتكاء على مضامينه، غير أننا نجد إشارات عابرة أذكر منها قول آدم للسيدة أنجيال حين سألته: هل نمت جيداً؟

فأجابها: رائع، وكأنني في حضن إبراهيم ص161.

والمقصود بـ "حضن إبراهيم" ما جاء في إنجيل يوحنا من الأصحاح السادس عشر (22-26): "ومات المسكين، وحملته الملائكة إلى حضن إبراهيم"، دلالة على الراحة والطمأنينة.

وجاء في ص372 قول آدم معبراً عن فرحته بالوصول إلى ألمانيا الغربية: "كل يوم خبز سماوي جديد"، وهذا ما جاء في إنجيل يوحنا الأصحاح السادس، 32-33: "فأجابهم يسوع: الحق الحق أقول لكم: إن موسى لم يعطكم خبزاً من السماء، وإنما أبي هو الذي يعطيكم الآن خبز السماء الحقيقي"، وكذلك جاء في نفس الأصحاح: "41 فأخذ اليهود يتذمرون على يسوع لأنه قال: «أنا الخبز الذي نزل من السماء»".

السلحفاة:

لقد كانت السلحفاة «الفريدي» رفيقة درب آدم في رحلة العبور والتحول من أولها حتى استقر في ميونخ، في هذه الرحلة كان آدم يبحث عن المرأة، ومن خلالها وحين صار يقرأ الكتاب المقدس، راح يفكر بمعاني الخلود دون أن نغفل أثر ميخائيل في آدم حين كان يتحدث عن الخلية ومشاريع الخلود المتوقعة، لنقرأ الحوار الآتي بين آدم وميخائيل في ص214:

إن الأمر ليس بالسهولة التي تتوقعها. لكن الخلايا السرطانية، مثلاً، لا تموت، كما أنها لا تتوقف عن التناسخ من دون أن تفقد شيئاً. ونحن نسعى لننقل ما تفعله الخلايا السرطانية إلى عالم الخلايا السليمة لتفعل ذلك، ولدينا الأنموذج كما يقال.

أنموذج الخلود، قال آدم وهو يدلك صدره، إذن فإن الذين يقومون لحفظ جثامينهم أو تجميدها، هم على حق.

هذا ممكن، ومحتمل إلى حد بعيد.

لكنني يكفيني أن أصل إلى العمر الذي تبلغه السلحفاة.

السلحفاة. إن عمرها لا يزيد على خمسين سنة، وهو أمر مرهق جداً لنا.

أليست أطول عمراً؟

إن السلاحف التي لا تعيش في المنازل قد تصل إلى أكثر من مائة عام، لكن هذا لا ينطبق على هذه السلحفاة بالتأكيد. ألم تكن تعرف هذا؟

كلا.

فإذا كانت سيارة الفارتبورغ وبيعها يرمزان إلى نهاية الشيوعية، فإن رفيقة الدرب والعبور السلحفاة الفريدي، ترمز إلى البحث عن الخلود، فكما هو معروف علمياً، فإن السلحفاة من أطول الأحياء أعماراً، واصطحابها في رحلة العبور والتحول دلالة البحث عن حياة طولى، وحياة فضلى أيضاً، فاسمها

"الفريدي" وهذا الاسم يعني بالإنجليزية: «Peace ruler» أي قائد السلام، وكأنه ينظر إلى هذه السلحفاة الوديعة قائداً إلى مستقبل آمن وعمر أطول.

الشيوعية:

لم يكن آدم شيوعياً، ولكنه وجد نفسه مضطراً إلى أن يكون شيوعياً مدة سنتين أثناء الخدمة العسكرية فحسب، وقد جاء التعبير عن رفض الشيوعية في سياقات كثيرة من الرواية، تقول إيفلين أثناء استجوابها من قبل أحد الرجال ص303: «كان آدم الشخص الوحيد من بين من أعرفهم الذي لم يشارك في الانتخابات، وكانوا يرسلون إليه أصدقاء والده الذين كانوا أعضاء في الحزب الليبرالي الديمقراطي الألماني، وكان عليهم أن يسألوه عن أسباب عزوفه عن المشاركة في الانتخابات، كان آدم يسخر من جمهورية ألمانيا الديمقراطية، ولم يكن يقيم لها وزناً».

لقد كان الخلاص من الشيوعية هدفاً واضحاً أمام آدم، ومع أنه لم يتحدث كثيراً في السياسة وما حولها إلا أن رغبته ورغبة إيفلين وكاتيا في التخلص من الشيوعية تمثل رغبة شريحة واسعة من أبناء المجتمع الشرق أوروبي، بل نجد أن التحلل من الشيوعية معيار من معايير التقييم الأخلاقي للفرد في نظر كاتيا، ولنستمع إلى الحوار الآتي ص371:

و ما أسباب الإيجار الرخيص للعقد؟ سأل آدم.

إنه ليس رخيصاً إلى هذا الحد. أن علينا أن نشكر والدي الفتاتين،لأنهما يريدان أن يسكن مع بناتهما أناس محترمون.

وهل نحن أناس محترمون؟

طبعاً، لا مخدرات ولا إباحية، هاربون من الشيوعية، دراسة، عمل، جمال، صفات ينبغي أن تحظى بالمساعدة...

ولم يقتصر ذكر الشيوعية على الأسلوب المباشر، فنحن نجد إشارات ورموزاً تدل على الشيوعية في سياقات مختلفة، ومنها عندما أرادت كاتيا ص131 أن تصل إلى السيارة فوطئت قدماها أرضاً موحلة، فقال لها آدم: "إنها قاذورات، قاذورات هنغارية تماماً. وعليك أن تمري عبرها إذا أردت الذهاب إلى الغرب، هناك على الشاطئ الآخر".

ومن هذا القبيل قول الكاتب ص293: "ألقت إيفلين برأسها جانباً، وأخذت تحس بباطن ياقة الجاكيت الأزرق على خدها. كانت رائحة الجاكيت مشبعة بمسحوق الغسيل وروائح أخرى غريبة". ألا يحيلنا هذا إلى تقسيم ماركس المجتمع إلى أصحاب ياقات زرقاء، وهم العمال الكادحون، وأصحاب ياقات بيضاء، وهم أصحاب الأعمال المكتبية التي يستأثر بها المسؤولون؟ فإيفلين نادلة كادحة، وهذه الفقرة السابقة جاءت في سياق حوار التحولات من الشرق إلى الغرب، ولم يسبقها أو يلحقها أي كلام حول الملابس أو الحمام أو السباحة أو أي شيء من هذا القبيل، وكأن الكاتب يريد أن يغسل إيفلين الكادحة من بقايا الشيوعية، وإذا كانت رائحة الجاكيت مشبعة بمسحوق الغسيل، فكيف تصدر روائح أخرى غريبة؟ الياقة تكون لها رائحة واحدة بغض النظر عن طبيعتها، ولكنها هنا ذات روائح أخرى غريبة، أليست هي رياح التغيير القادمة من الغرب؟

وردت الألوان كثيراً في الرواية، ورد اللون الأحمر أكثر من غيره، وكذلك اللون الأزرق ومن هذا:

- ص 16: - هذه صورة جميلة، هل هي حمراء؟

- بل زرقاء حريرية.

- ص 40 "كانت سيارة آدم موديل فارتبورغ311، الحمراء - البيضاء اللون".

وفي الفقرة نفسها يعطي آدم عامل المضخة ورقتين نقديتين... " سرعان ما أخفاهما في الجيب العلوي الخاص بأفرهوله الأزرق اللون".

- ص43 يقول الكاتب: "شاهد آدم كيف قام عامل المضخة بوضع سلسلة حمراء - بيضاء اللون أمام المدخل...".

وفي الصفحة نفسها: " كانت ثمة سيارة باسات كومبي حمراء اللون وعليها رقم غربي وعليها الحرفان هـ.هـ".

- ص45: " يقول الكاتب: "كان قد كتب بالخط الأحمر على تلك الكرتونة قبيل سنوات جملة: "أنا موجود في الحديقة" حتى لا تظن الزبونات..."

- ص120 حوار بين آدم وكاتيا:

- إن منديلك ما زال معي.

- احتفظي به ذكرى.

فقالت وهي تمسح يديها به:

- إنه الآن غير قابل للاستعمال بطبيعة الحال، لكنك ستأخذه مغسولاً ومكوياً أزرق اللون، هذا وعد.

وقد وفت كاتيا بوعدها ص 363 حيث جاء في الحوار:

كان أريك في أمستردام، واشتراه لك، أما هديتي فأنا أعيد لك منديلك كما سبق لي أن وعدتك، مغسولاً ومكوياً.

وما يزال أزرق اللون كما كان من قبل. قال آدم.

- ص 162 يقول الكاتب: "ثم عادت السيدة أنجيال وهي تمسك قطعة قماش حمراء اللون في يدها وهي مملوءة بالسعادة والفخر".

- ص 171 إذن فهي جديرة بهذا الاسم، ما رأيكم أن أسمي سيارتي غابرييلا، إنه اسم مناسب، غابرييلا الحمراء، فقد عرفنا إيزبيلا. سيارتي الأولى كانت رمادية اللون تناسب السماء الرمادية، ولعلكم تسمونها ذات اللون العاجي.

فتأتي امرأة: - يوم سعيد! وقفت إلى جانب طاولتهم امرأة كانت تضع قبعة صغيرة فوق رأسها، وهي ذات شفتين حمراوين ولامعتين، وكان فستانها ضيقاً جداً.

ص 195 "... حيث كانت الفرقة الموسيقية التي ترتدي القمصان المملوءة بالتكسرات وتضع البابيونات الحمر...".

- ص 285: "... كما أريد من قطعة السمك الحمراء الموجودة هناك".

لقد تردد هذان اللونان أكثر من غيرهما في الرواية، في سياقات قد تبدو رمزية حيناً، ولا رمزية حيناً آخر، ولكن لنا أن نلاحظ أن تكرار اللون الأحمر في النصف الأول من الرواية كان أكثر منه في النصف الثاني، خاصة فيما يتعلق بألوان السيارات، وقد ذكرنا سابقاً أن الكاتب "إيريش لويست" في قصته "اليوم تأتي زيارة من الغرب" يقول: "... لماذا وضعنا لساناً أحمر بارزاً للبطاقات عندما رغب مقدمو الطلبات التحول من سيارة فارتبورغ إلى سيارة لادا؟".

ولكن سؤالاً طرحته إيفلين على آدم في بداية الرواية ظل عالقاً، ولم يجبها عنه، ذلك حين سألته ص16: "لماذا لا تقوم بالتقاط صور ملونة؟" ولكنه لم يجب، وظل يلتقط صور النساء بالأبيض والأسود حتى أحرقها جميعها في نهاية الرواية.

وما دمنا نتحدث عن اللون فجدير أن نلتفت إلى فقرة مهمة تتحدث فيها كاتيا إلى إيفلين عندما أخبرتها الأخيرة بأنها حامل، ولم تعرف ممن كان حملها: أمن آدم أم من ميخائيل ص 351: "الجو هنا خراي أسمعت يوماً عن اللون الأخضر؟إنه الضوء الأكثر ندرة، وهو لا يتكون إلا عندما يكون الهواء في غاية الصفاء، وكما تغيب الشمس في البحر، يمكن أن ينبثق فجأة شعاع فيروزي، وهو ضوء سماوي يتألق لمدة قصيرة. ثبتي نفسك، فلعل شيئاً يحدث قريباً.

فحدوث اللون الأخضر (رمز الهدوء والطمأنينة والنقاء) أمر نادر، وظهور الشعاع الفيروزي السماوي (وهو درجة من درجات الأزرق) يأتي بشكل مفاجئ، فالأخضر هي الحياة التي تتمناها لإيفلين، وهي تحذرها من الأزرق، رمز الحسد، فقد تحسد على حبيبيها وعلى حملها، فتقول: ثبتي نفسك، فلعل شيئاً يحدث قريباً. وهذا الكلام في فصل جاء تحت عنوان: "بحيرة زيورخ واللون الأخضر" فهو فصل كما تقول كاتيا في بداية الفقرة (خراي) تؤمن فيه كاتيا بعلاقة الألوان بالحسد، لتكون كاتيا حلقة بين آدم وإيفلين تحاول وضع أقدامهما على الطريق الصحيح.

تبقى عوالم هذه الرواية مفتوحة على احتمالات كثيرة، فهي تؤطر حالة تحول كبير جرى في أوروبا بداية التسعينيات، لما تزل الأسئلة السياسية والاقتصادية والاجتماعية حوله مطروحة حتى هذا اليوم، خاصة وأن هناك من يخالفون التوجهات الفكرية في هذه الرواية، ومن أبناء الألمانيتين، ولاسيما الجانب الغربي منهما.

إنجو شولتسه، آدم وإيفلين، ترجمها: د. خليل الشيخ، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،2011.

«ربيع في عمّان»..
واقعية القص ورتابة التشكيل

د. امتنان الصمادي

تعلن مجموعة "ربيع في عمّان" للقاص والكاتب الصحفي جعفر العقيلي العودة إلى البنية التقليدية في عالم القصة القصيرة، من خلال إفراد القوة للعناصر القصصية وربط الأدب بالحياة بصورة طيّعة ومعالجة فنية سلسة تستفيد من عالم اليومي والمألوف في طرح قضايا الفرد (المواطن الأردني) الكبرى، حيث الحلم بعالم أفضل والقضاء على الفساد من دون توجيه أدنى إشارة إلى عالم المفسدين أو تحديد هوياتهم، فهو غير معنيّ بهم بمقدار ما يعنيه الحدث الناجم عن بعض القرارات والمستجدات.

تسلط المجموعة الضوء على حوادث كبرى شغلت المواطن الأردني في الأونة الأخيرة، من مثل اعتصام الرابع والعشرين من آذار، وحكاية غابات برقش المهدّدة بالإعدام، وصفقات البورصة، وانضمام الأردن إلى مجلس التعاون الخليجي وغيرها، وكلها حوادث لا يفصلنا عنها زمنياً أيّ فاصل، وما زالت محط أنظار الفرد الأردني المثقف الراغب في الوقوف على حلول منطقية لها في مواجهة السلطة العاجزة عن تفسير أو تسويغ الكثير من هذه الحوادث.

واللافت للنظر أن الاهتمام بمثل هذه الحوادث لن يكون ذا مزية فنية تُذكر ما دامت المعالجة الفنية تتبع الحدث من دون محاولة قراءته قراءة واعية وفاحصة مفسرة ومستشرفة، لأنها



ستكون أقرب إلى المحاولات التوثيقية التي ستُفقدها دلالتها الأدبية وتحيلها إلى أرشيف الصحف والأخبار اليومية.

لقد استطاع جعفر العقيلي أن ينتشل قصصه من هذا الانزلاق رغم إفادته من المواد الإخبارية بحكم عمله في عالم الصحافة، وأضفى عليها بعداً فلسفياً حمل القصص من دور التوثيق إلى الأدب.

فبعد أن سيطرت القصة الحالة وسطوة الزمن النفسي والتكثيف والإيحاء وشعرية القص وجماليات التلاعب اللغوي

◄ أستاذة الأدب العربي في الجامعة الأردنية

وبراعة التشكيل والعناية بالقفلة والاهتمام بالمفارقة بوصفها تقنية من تقنيات القصة القصيرة المعاصرة على عالم القص المعاصر، ارتدّ القاص مرة أخرى إلى البنية التقليدية من دون إغفال الذهنية والتجريد والفانتازيا أحياناً.

وتلفت القراءة الأولية للمجموعة انتباهَ المتلقي إلى العتبات التي اختارها لتكون سمة مجموعة العقيلي التي صدرت عن دار أزمنة (2011)، فقد تصدَّر الغلافَ عنوانٌ ولوحةٌ، كلاهما يحكي الآخر، ولن نبحث في مسوغات ذلك، غير أن نقول إن اختيار العنوان "ربيع في عمّان" ليكون علامة المجموعة كلها كان موفَّقاً لأكثر من سبب، علماً أنني وجدت عالم قصة العقيلي الأولى الموسومة بـ"علامة فارقة" يمتاز بمستوى فني عالٍ جداً، ولاختيار الكاتبِ منطقُهُ.

فـ"ربيعٌ في عمّان" عنوان منعش لحكايات مرّة تستفيد من الزمن (ربيع)، الأخضر، زمن الانبعاث والخصب، زمن الولادة الأولى وزمن الجمال، وهو زمن منفتح على المستقبل محمّلاً إياه دلالات تفاؤل وأمل من دون أن يكون الحاضر منبتّاً به رغم كونه ممهداً له، كما أن قصة "ربيع في عمّان" تشكل البؤرة المركزية لعالم المجموعة القصصية، ولربما هذا ما يفسر اختيار القاص "ربيع في عمّان" وليس "ربيع عمّان"، لأن الثانية جملة غير تامة وتقتضي وجود الربيع قبلاً ليعاود الظهور مرة ثانية، مما يمنح القصص وجوداً زمنياً يكاد لا يتجاوزه إلى رؤية أكثر عمقاً، وهذا ما لا يرمي إليه القاص.

أما وقد قال "ربيع في عمّان"، فذلك لأنه يريد الإفادة من تمام الجملة الاسمية، ومن حالة لم تتمتع بها عمّان من قبل، وهي إشارة هنا إلى اعتصام 24 آذار وهي الحالة المشابهة لما مرت به بعض الدول العربية. كما أن بروز المكان، عمّان بتفاصيلها وبيوتاتها وأحيائها ومقاهيها، لم يكن ضبابياً، وعلى العكس من ذلك، بدا واضحاً في عدد من قصص المجموعة، أضف إلى ذلك أن الشخصيات في المجموعة هي شخصيات عمّانية، و"برقش"، المكان البطل في قصة "تذكار"، كانت عمّانُ هي منطلق الشخصيات والعودة مرة أخرى إليها.

ثمة عتبة ثالثة تتمثل في خصوصية الإهداء (إلى هيا مرة ثانية)، ولا أريد أن أفتعل تسويغاً هنا، ويكفي القول إن خصوصية الإهداء جاءت منسجمة مع خصوصية الحالة القصصية التي يعيش معظمَها ساردُ القصص في بُعْدِه الأُسَري الهادئ ليكون عالم القصص نموذجاً لأسرة أردنية معاصرة من حيث عمل الزوج والزوجة، وتحلّيهما بمقدار كبير من الانسجام والثقافة والوعي بواقع الحياة العمّانية ومتطلباتها.

استوحى القاص عالم شخصياته من واقعية الإنسان الأردني البسيط، الذي عركته الحياة اليومية وطوّعته لها منشغلاً بتوفير سبل العيش الهانئ من دون الدخول في حالة صدام مع واقعه، فرغم تنوع القضايا المطروحة، إلا أنها حالات لنمط واحد من الأفراد غير المؤدلجين، ولا تبدو عليهم ملامح الوعي السياسي، مكتفياً -أي الفرد- بكونه مواطناً صالحاً وأباً لأسرة صغيرة تعتاش على الهدوء والسكينة بسبب ما تصنعه رتابة الحياة العمّانية التي تميل إلى الاستقرار، لكن هذا الفرد له أن يمرّ في حركة الزمن الربيعية العمّانية من دون أدنى صدام، ليؤكد القاص أن الفرد الأردني قادر على التغيير بمجرد أن يكسر حاجز الخوف من المجهول الذي يخوض غماره قبلاً، ليجعله رغم بساطته قادراً على المشاركة الإيجابية في تحولات مصيرية تقلق الشارع الأردني في الآونة الأخيرة.

اعتنى جعفر العقيلي باللغة عناية فائقة، فهي رغم سلاستها ومباشرتها في تناول الحدث، لم تَخْلُ من العامية المفصّحة، وكأن القاص يريد أن يضع علامة أخرى من

علامات الهوية الأردنية، فيستعين بالعامية المحلية التي لم تسفّ ولم تتقعر، وميّز ذلك بوضع العبارات العامية بين علامتَي تنصيص، وهذا تأكيد آخر أن القصة القصيرة المعاصرة المنشغلة بالذهنية المطلقة والتجريد الطاغي هي ابنة زمانها وبيئتها وواقعها، وعليها أن تعود مرة أخرى لتنطق بكل ذلك، إذ ليس عيباً أن تكون القصة ابنة اللحظة، بل العيب في عدم مقدرتها على الارتقاء بمستوى هذه اللحظة لتنتشل الحدث من عين الواقع إلى عالم الفن مصبوغة برؤية عميقة ومستشرفة للمستقبل.

ثمة اعتناء شديد في بنية قصص المجموعة التي لا تتجاوز ثماني قصص، من حيث دقة الوصف وتتابع الزمن العضوي ونمو الأحداث من الداخل وتطور الشخصية في ضوء الحدث، واستطاع القاص أن ينوّع في أنماط السرد وتعدد التقنيات، فمن الاسترجاع إلى القطع الزماني إلى تنوع الراوي بين المشارك والعليم، إلى اللعب على النفس الروائي حيناً ومسرحة القصص حيناً آخر، وإضفاء بنية درامية على بعضها، مما يمنحها تميزاً أفقياً آخر رغم قصرها، فتصلح أن تكون مشروعاً درامياً مركّباً حافلاً بالتصوير الفني المدهش والمفاجأة والصراع النفسي وعلاقته بالصراع الخارجي وتطور الشخصيات ونموها نمواً طبيعياً في ضوء الحدث، لا في ضوء الحالة النفسية التي اعتدناها مشرذمة ومسحوقة في عالم القصة القصيرة المعاصرة. هذا مع التنويه إلى أن العناية بالشخصية الرئيسية أو الساردة كان محكماً من كل المستويات الفنية والذهنية وعلاقتها ببقية الشخصيات وطبيعة نموها.

في حين أن صورة الزوجة بوصفها شخصية ثانية أو تابعة للمحرك الأول، أي الزوج لم تَظهر إلا في صورة واحدة، الصورة المغرقة في عالم أسرتها الصغيرة، القلقة على مستقبل الأبناء والزوج.

أما الابن "يحيى"، فأظنه يغيب حيناً في مستوى الطفولة المفرطة التي تنسجم مع العمر المقرر له الثماني سنوات، من مثل خوفه من المكوث وحده في المطعم لشراء الحمص، ونجده في لحظة أخرى يشبّ ليتجاوز عمره بكثير عندما يصر على أبيه أن يصحبه إلى الاعتصام عند دوار الداخلية، فهي حالة انتقال عمودية سريعة في وعي الطفل لم يكن لها ما يسوغها، إلا أن ربيع "يحيى" هو عينه ربيع عمّان وربيع مصر وربيع المجموعة القصصية بكاملها.

من اللافت للنظر وعي القاص بدور خواتيم القصص، فرغم حجم الإثارة في الحدث على مستوى القيمة الواقعية، لم تستعن الخواتيم بتقنية المفارقة، ولم تأتِ صاخبة أو مفاجئة، بل منسابة وهادئة من دون جهد يُذكر، وكأن المتلقي يقف قسراً عند النهاية بناء على نفاد الطاقة الكامنة في الحدث نفسه.

وأخيراً أختم بعبارة مستعارة من القاص والروائي عدي مدانات في كلمة الغلاف، إذ يقول: "هنيئاً لنا بالفارس إذ يعود إلى الحلبة".

العجائبي في قصص أحمد النعيمي

د. علي المومني

إن العجائبي كمفهوم» متصل بمفاهيم أخرى، ليس حكراً على الأدب، فقط، وإنما هو عنصر يسري في العلوم الإنسانية والاجتماعية، له مسارات متعددة، يستقطب كلّ ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف. وقد نمت المفردة مع الحكي الشفوي في إطار التواصل الفردي، الذاتي (الاستيهامات والتخيلات)، ثم الجمعي متصلة بالتقاليد والسلوك، حيث يتحدد العجائبي انطلاقاً من الوعي»؛ فالعجائبي ينطلق من السياسي والاجتماعي والديني والأسطوري والتاريخي والفلسفي، ليصبح بنيةً كاملة تتحكم في توجيه الأحداث.

ويتطرق أحمد النعيمي في قصصه عموماً إلى ظاهرة انقطاع الإنسان عن حاضره وماضيه، ممثلاً لذلك بغياب الذاكرة وتحوُّل رأس الإنسان إلى ما يشابه المحاة، أما الجسم فهو أشبه ما يكون بقلم الرصاص، وإذا استطعنا أن نتخّيل منظر الناس، وقد تحولوا إلى ما هو أقل من الأقزام، وكل منهم قد ضل طريقه فلا يعرف الرجوع إلى منزله. وهنا نلاحظ الضياع الذي يعاني منه الإنسان في الوقت الحاضر، فهو يتلمس بقعة ضوء تدُله على مكان استقراره، لكنه لا يستطيع أن يجد طريقه، فيقفُ حائراً مضطرباً.

ولو تصورنا منظر أحد المارّة وقد تحول إلى قلم رصاص تعلوه المحاة، فإن القاص ينقلنا إلى عالم سحري غريب وعجيب ويرسم صورة تشي بتقزم الإنسان في العصر الحاضر، وسعيه الدؤوب للخلاص مما هو فيه؛ لكنه لا يهتدي إلى السبيل:

"... اقترب مني رجل في خريف العمر، كان يعلو وجنتيه نمشٌ ربما اكتسبه من حرارة الشمس، ربما وُلِد معه، كان صغير الأنف، رفيع الحاجبين، وثمة شعيرات مبعثرة نبتت على ذقنه بشكل غير منتظم، والذي ينظر إليه من رأسه حتى أسفل قدميه لا يجدُ وصفاً له سوى أنه قلم رصاص تعلوه المحاة" (1).

والملاحظ أن منظر هذا الشخص يثير لدى مُشاهدِه الخوف والريبة. والقاص استطاع عبر خلط الواقعي بالفانتازي كسر الجمود الأسلوبي الذي طغى على السرد. وهو بذلك يسعى نحو الابتكار والتشويق اللذين افتقدهما السرد التقليدي.

وهو بذلك يمزج بين الواقع المرير والخيال المجنّح نحو الغرابة للتعبير عن معاناة الإنسان في هذا العصر، فهو لم يكتف بنقل فكرة أن الإنسان أصبح لا شيء، بل خلط الواقعي بالفنتازي واللامعقول للتعبير عن اللامعقول في الحياة:

«ذلك الرجل ما إن وقف قبالتي حتى قال لي بواسطة رأسه المحاة: « هل تصدّق أنني لا أعرف كيف أعود إلى بيتي؟!)... فسألته عن اسم المدينة التي يسكن فيها، ثمَّ عن اسم الحي الذي يسكن فيه معتقداً أن استدراجه في الإجابة يمكن أن يوصلني معه إلى نتيجة، فأجابني بأنه لا يعرف. سألته عن اسمه، وعما إذا كان متزوجاً أم لا؟ سألته عن مهنته عن مكان عمله، لكنه لم يكن قادراً على الإجابة عن أي سؤال من تلك الأسئلة التي طرحتها عليه، فأوقعني في حيرة ما بعدها حيّرة»(2).

باحث من الأردن.



أستنتج مما سبق، أنّ القاص سعى إلى الكشف عن ضياع الإنسان، وجهله هو أيضاً للحقيقة، وإلا، فما معنى ألاّ يتذكر الإنسانُ اسمه؟ وعنوان المنزل أو الحي الذي يقطنه؟ وعما إذا كان متزوجاً أم لا؟ فتأتي الإجابة القاتلة بأنه لا يعرف.

هذا باعتقادي احتجاج على كل أنواع السلطة، سياسية كانت أم دينية أم مجتمعيّة، والمشكلة لم تعدْ محصورةً بشخص ما، بل هي قضية عامة تواجه المجموع لا الفرد بذاته.

ولنقرأ النص التالي الذي يؤكّد ما ذهبنا إليه:

«... لم يَطُل حديثي مع الرجل ذي الرأس الممحاة حتى جاء آخرون ووقفوا إلى جانبنا مشكّلين ما يشبه الدائرة، فطلبت منهم أن يساعدوني في حل مشكلته، فقال لي أحدهم: إن مشكلة هذا الرجل هي ما يطلق عليه الأطباء «الدائرة المغلقة» وهي مشكلة الجميع بمعنى أنها مشكلة عامة وليست خاصة...» (3).

هذه إشارة إلى عذابات الإنسان في العصر الحاضر، بأسلوب تمتزج فيه السخرية السوداء بالرمز المعبِّر عن واقع ما يزال يقلّل من قيمة الإنسان، حتى وصل الأمر إلى أن يستغرب أحدُهم إذا وجد شخصاً لم يضل طريقه بعد...؛ والقاص يعبِّر بأسلوب غرائبي عن عالم لَشدَّ غرابة:

«...إن مشكلة هذين الرجلين هي بالضبط مشكلتنا، ثم أبدوا استغرابهم كيف أنني للآن لا أعرف بما يجري، أمّا دهشتهم الكبيرة فكانت نابعة من كونهم لأول مرة يشاهدون إنساناً لم يَضل طريقه بعد» (4).

ويحيلنا القاص عبر التخيل القصصي إلى الرسم الكاريكاتوري، ويضفي على المشهد المتَخيَّل عمقاً وسخرية لا يستطيع السرد التقريري إضفاءها.

وإذا ما استمّر الإنسان على هذا الضلال، فإنه – دون مبالغة- يصير أدنى من عالم الحيوان، والقاص لم يتردد في التقرير على لسان أحد شخوصه في توضيح هذا الأمر، إذ إنّ الأمر لا يمكن السكوت عنه:

«...لم أعد أصدق ما يجري، فمن غير المعقول أن يستمّر الأمر على هذا النحو، بل إن استمرار وضع كهذا يعني نهاية الدنيا، أو ضياعها على أقل تقدير، يعني أن يتحول البشرُ تدريجياً من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان، بل إلى ما هو أدنى من عالم الحيوان، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن أكثر الحيوانات تعرف طريقها جيداً» (5).

وقد تكون فكرة انعدام قيمة الإنسان وانحطاط قدره من الموضوعات المطروحة من قبل الكثيرين، إلا أن أحمد النعيمي استطاع أن يتناولها بشكل جديد ومبتكر، عن طريق إخراج المألوف بشكل مدهش، ورمزي، وغريب عبر المزج بين الواقعي والغرائبي، وهذه تُعدُّ للقاص لأنه نقلنا إلى أجواء الحكاية العجائبية والفنتازيا.

اعتمد القاص على المفاجأة في قصته، وأية مفاجأة تفاجأ بها القارئ حين ينتبه إلى وجود طفل في الثانية عشرة من عمره، يضع قبعة فوق رأسه، فيظنُّ أنه الوحيد الذي يعرف أين وجهته؟ لكن سرعان ما نكتشف أن ما يُخبئه الطفل تحت القبعة، عبارة عن ممحاة صغيرة:

«... قلت: أنت الوحيد الذي يمتلك رأساً حقيقياً لا ممحاة قال: « ما يدريك»، ثم رفع قبعته فشاهدتُ ممحاة صغيرة ما زالت في طور النمو»(6).

ويبلغُ الأمر إلى منتهاه، إذ يكتشف الراوي في القصة أنه هو أيضاً قد تحوّلَ رأسه إلى مجرّد ممحاة ولم يعُدْ يتذكر أي شيء:» قررت أن أواصل بحثي دون كلل، فأدرت ظهري للطفل الذي فاجأني بأن نادى عليّ متسائلاً: « ما اسمك، وفي أي حي تسكن؟»... صعقني السؤال، فلأول مرة أكتشف أنني لا أعرف الإجابة، وما أن تحسَّسْت رأسي حتى وجدت الممحاة» (7).

هذه إدانة للذاكرة الجمعية؛ فالقاص اكتشف في النهاية أنه لا يستطيع تذكر أيّ شيء وأن رأسه عبارة عن ممحاة مما أوجد « العلاقة المنقسمة بين الإنسان وذاته من جهة، وبين الإنسان والآخر من جهة أخرى، من أبطال القصص، نسخاً كرتونية متشابهة وكأنهم واقعون تحت تأثير (البرمجيات) التي تزيل الفوارق بينهم، وتخفي السمات الشخصية المميزة لكل فرد، حتى يصبحوا جميعاً تكرارا»للواحد»(8)، وإذا حاول الراوي حل مشكلة هؤلاء البشر، فإنه يجد – كما أسلفت- أنه هو الآخر غريب وضائع وتافه أيضاً.

والقاص إذ يبحث عن لحظة الإدهاش والغرابة، فإنه لا يسعى لها لمجرّد الانتقال من الأسلوب التقريري التقليدي إلى كتابة تتسم بالتجريب والحداثة وحسب؛ فقد عبر في مجموعاته كلها عن العجائبي واللامعقول ويصعُب تناولها في هذه الدراسة؛ لأنها تحتاج دراسة مستقلة، نظراً لغزارة الإنتاج فضلاً عن مقدرة القاص في مزج الواقع بالمتخَيل عبر الفنتازيا، وشعور القارئ بالخوف والصدمة – في بعض الأحيان- من الأجواء العجائبية التي اصطبغت فيها قصصه جميعها. «وهذا النمط من السرد العجائبي أتاح للكاتب أن يعبّر عن القلق الإنساني والشك في مدينته بنقل هذا الشك من حيّز حقيقي إلى حيز الخيال واللامعقول، وصولاً إلى نتيجة مفادها أن العالم مخيف ومقلق ولا يرحِّب أبداً بالقادمين الجدد الذين يحلمون به» (9)، وهذا يؤكّد استلاب الإنسان المعاصر في عصر تحكمه المادة والقوى السياسية والاقتصادية، ولم يُعُد فيه مكانٌ للإنسان البسيط الطيِّب.

لقد عبّر الكتاب الأردنيون عن تجاربهم القصصية بشكل يبعث على الدهشة، وهي تجارب تجسد «الجدل الإشكالي والايدولوجيي بين الواقعي والغرائبي، وهي ظاهرة لها دلالتها الخاصة بوصفها تعبيراً عن وعي إنساني، ومحاولة لتأسيس هوية جمالية وطنية خاصة الحاضر تستمد الكثير من أصولها من الماضي بكل موروثاته وقيمه الروحية والأسطورية ومن الملتبس والمليء بالصراعات والتناقضات»(10) وهي تجارب فريدة وغزيرة ومتميزة، وتحتاج إلى دراسة معمقة لكي تفيها حقها، وأرجو أن تتاح للباحثين ولي فرصة لاستكمال هذا الموضوع مستقبلاً.

الهوامش:

1- أحمد النعيمي : يد في الفراغ، قصص، أزمنة النشر والتوزيع ، عمان 2000م.

2- المصدر السابق: ص 46.

3- المصدر السابق: ص 46.

4- المصدر السابق: ص 47.

5- المصدر السابق: ص 48.

6- المصدر السابق: ص49.

7- المصدر السابق: ص49.

8- هيا صالح : ((يد في الفراغ)) ، تشيؤ الإنسان في واقع فنتازي: مجلة أوراق، العدد 17+16، رابطة الكتاب الأردنيين، عمّان، 2003، 109.

9- سناء كامل الشعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية (1970- 2002)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2004، ص 267.

10- فاضل ثامر: جدل الواقعي والغرائبي في القصة القصيرة في الأردن:: القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية، منشورات وزارة الثقافة ، دار أزمنه، عمان، 1994، ص104.

القيم الثّقافيّة في مسرحية «ماكبث» لوليم شكسبير

ترجمها: عودة القضاه

◄ د. شوكت عليّ درويش

وليم شكسبير: 1564-1616: شاعر إنجليزيّ، ألّف المسرحيات، وهو في مصافّ رجال الأدب العالميّ، امتاز بتحليله عواطف القلب البشري من حبّ وبغض البالغة درجة الجنون. من مؤلفاته المسرحيّة "هملت" و"مكبث" و"روميو وجوليت" و"تاجر البندقيّة" و"والعاصفة" و"يوليوس قيصر".

يطالعنا مترجم "مكبث" لوليم شكسبير الأستاذ عودة القضاة بعد الإهداء بمقدمة تحليليّة بقلم "برنارد لوت" طالبَ لوت قارئ شكسبير بتمثّل ما يقرأ وبتجسيده يقول "ينبغي على قارئ مسرحيّة" مكبث" أن يتحاشى القراءة الصّامتة، وأن يغتنم الفرصة لقراءة الحوارات بصوت مرتفع(1) "ثم يبين أوجه الخلاف بين المسرح المعاصر، والمسرح في عصر شكسبير "كان المسرح في عصر شكسبير يقام في العراء دون سقف أو مظلة، وكانت جموع المشاهدين تحتشد في ثلاثة أركان من أركانه، أمّا الرّكن الّذي كانت تجسّد فيه المسرحيّة، فكان يبتعد إلى الخلف بشكل ملحوظ، على شكل فجوة ذات طابقين ضمن الجدار الرّابع للمسرح، والّذي يتكوّن من طابقين، حيث كان الطّابق الثّاني من هذا الرّكن يوظّف في تجسيد العديد من المشاهد ذات الطّابع الخاص: كتلك الّتي تتطلّب العزلة والانفراد: فعلى سبيل المثال: تمّ في هذا الجزء من المسرح تجسيد مشهد دخول مكبث خلسة إلى حجرة الملك وقتله، ومن الموقع ذاته همس مكبث لزوجته في الطّابق الأسفل بنبأ نجاحه في تنفيذ الجريمة (ف2 -م2)(2) وهذا يبين أنّ شكسبير كان



على وعي تام بأنّ في المسرحيّة يمكن أن تقع عدّة أحداث في الوقت نفسه.

"من المعروف أنّ مسرح شكسبير كان يفتقر إلى الإضاءة والتّجهيزات (الدّيكورات)، والمؤثرات السّمعيّة والبصريّة الّتي تستخدم في المسرح المعاصر، وقد كان ذلك في صالحنا، حيث وضع شكسبير في أفواه شخصياته - عوضًا عن تلك المؤثرات والتّجهيزات - تعبيرات مؤثّرة وأشعار رائعة تجسّدُ المشاهد، وتصفها بأسلوب شائق ممتع، حيث تنتزع هذه الأشعار والتعبيرات صورة المشهد من الواقع، وتغرسها في العقل غرساً لا تنزع بعده، فعلى سبيل المثال: نجد "بانكو" يصف لنا موقع قصر مكبث وصفاً دقيقاً (ف1 -م4) حتى يكاد يجسد هذا المشهد أمام أعين المشاهد تجسيداً، ثم ترى مكبث يصف

◄ باحث من الأردن.

سقوط اللّيل (ف 7 – م2) وصفاً واضحاً دقيقاً، دون أن تكون هناك حاجة إلى أيّة مؤثرات ضوئية لافتعال المشهد" (3).

من استعراضنا لعنوانات مسرحيّات شكسبير نرى أنه اعتمد على أبطال من التّاريخ، وبيّن "لوت" في مقدمته أنّ مكبث "في الحقيقة، لقد كان هناك شخص يدعى "مكبث" عاش في اسكتلندا في منتصف القرن الحادي عشر تقريباً، وقد ظهر هذا الرّجل مع "مكدف" و "دنكن" و "مالكولم" و "مكدونالد" في عدد من الأعمال الّتي تتعلّق بتاريخ اسكتلندا". وإنهّ لمن الجليّ أنّ شكسبير قد اعتمد على كتاب ما في الحصول على مادّة مسرحيتة هذه، ومامن شكّ في أنّ هذا الكتاب هو "تواريخ انجلترا واسكتلندا وإيرلندا" لرافل هو لنشيد(4)".

وقد ساعدت معرفة هذه المادة التّاريخيّة شكسبير على وضع مخطط يرسمه حسب ما يراه مناسباً، من رسم الأحداث، والشّخصيات، وإقامة العلاقات بينها، ويساعده في بناء هيكلي يتلاءم ومشروعه المسرحيّ.

ففي (ف 1 – م1) تبرز قيمة الشّر (السّاحرات) منذ عودة "مكبث" منتصراً على "ماكدونالد" الجميع بصوت واحد: العلجوم (ضفدع الطّين) ينادي... لبيك أيّها العلجوم... اليوم يختلط الحقّ بالباطل، والباطل بالحقّ، ويحوم الاثنان وسط الضّباب والهواء العَطِن(5).

وفي مواقع أخرى من المسرحيّة يُطلق عليهن "أخوات القدر" (6).

(ف1 – م3) مثلاً، وكأنّهن يرسمن القدر لمكبث مع أنّهن لم يقدرن على تحقيق شيء لمكبث غير الّذي هو مُقدَّر له.(7)

وعلاقة مكبث مع السّاحرات تبرز جليّة في أنّه لا يثق بهنّ، ولكنّهنّ يلجأن لإيهامه بأنَّهنَّ قادرات على التّنبؤ بالمستقبل "وجهدن في الاحتيال لاقناعه بالسّير في طريق خاطئ، وحين أبدى شيئًا من التّردّد. ابتدعن خدعة التّنبؤات، فأوهمنه بأنّ لديهنّ القدرة على التّنبؤ بما يحمل المستقبل له، لذلك نراه بعد تكرار ظهور شبح "بانكو" بعد قتله يشعر أنّه في حاجة ماسّة الى قسط من الجرأة والشّجاعة، فيسرع إلى السّاحرات علّه يعثر على بغيته هناك- مع أنّه مؤمن بأنّ السّاحرات يمثّلن قوى الشّر الّتي تتصارع للحصول على عقله وروحه، وهو حرّ في اتخاذ قراره، ولكنّهن يتمكّن من الانتصار عليه بالخداع عن طريق التّلاعب بالكلمات. تعرض السّاحرات عدداً من الأطياف والخيالات أمام مكبث، وتقطع له هذه الأطياف وعوداً تتعلّق بشأن مستقبله، غير أنّ هذه الوعود تنقلب فيما بعد إلى نبوءات شرّيرة، ثمّ إلى جرائم أدمنها مكبث، وقطع فيها شوطاً كبيراً ولم يعد في مقدوره التّراجع" ولسوف تبعث هذه الأطياف الوهميّة في نفس مكبث الحيرة والاضطراب، فيتحدّى القدر، ولا يكترث للموت، ويضع آماله وطموحاته فوق الحكمة والحذر والشّرف... إن مقتل المرء – كما تعلمن – في الرّكون إلى الطّمأنينة والدّعة حيث ينبغي الحذر..." (8).

فيقسم أنّ أيّ فكرة تراوده سينفّذها دون تردّد أو تلكؤ: " منذ السّاعة سيكون أوّل ما يقرّ في عقلي هو أوّل ما تصنعه يداي" (9).

ويتجلّى تنفيذه لهذا القسم في أبشع جريمة وحشيّة تقترفها يداه، ألا وهي قتل السّيدة "مكدف" وأطفالها.

وفي الفصل الأخير تُلجئ جيوش المعارضة مكبث إلى داخل قلعته وتحاصره فيها، تعاوده لمسة إنسانيّة بصورة مؤقتة حين يبلغه نبأ وفاة زوجته، فيشرع في التّفكير في رحلة الحياة، وكيف أنَّ الأيام مرت سريعاً دون طعم أو معنى، إلى أن يستفيق من شروده على نبأ مؤلم ينقله إليه أحد رجاله، يفيد بأنّ غابة "برنام" تتحرك نحو قلعة "دنسينان" (تذكّرنا بقصّة زرقاء اليمامة) وهنا تبرز خدعة السّاحرات "لن تموت يامكبث حتّى تسير غابة "برنام" نحو قلعة "دنسينان" (10)، ويقاتل مكبث بشجاعة وبسالة حتّى النّهاية استناداً إلى نبوءات السّاحرات حيث كانت أبعد شيء عن التّعقل، ذلك أنّها افتقرت إلى أبسط عناصر الحيطة والحذر من رجل مثل مكبث الّذي باع روحه لقوى الشّرّ، ووضع ثقته في المجهول، وهو الفارس الشّجاع

والقائد المظفّر، فقد قتله، مكدف" الّذي سبق أن اقترف بحقه جريمة لا تغتفر ألا وهي قتل زوجته وأطفاله دون ذنب أو جريرة، وهنا تبرز خدعة السّاحرات والتّلاعب في الكلمات ونبوءتهن "لا تخش بطش أحد، فما من ابن أنثى قادر على هزيمتك" (11) غير أنّه يذهل ويصاب بصدمة عنيفة عندما يعلمه "مكدف" أنّ أمّه وضعته ابن سبعة أشهر، وأنّ ولادته لم تكن طبيعيّة(12).

وهكذا صوّر شكسبير "مكبث" إنساناً طموحاً حلّل نفسيّته تحليلاً نجده عند كُلّ إنسان طموح، يمكن أن يغرّه النّصر، تلو النّصر، وأن تزيّن له شياطينه فعل الشّر للوصول إلى غايته و"الغاية تبرر الوسيلة: فنرى "مكبث" عندما أعلن الملك رسميًّا تعيين ابنه "ما لكولم" وليًّا للعهد، يقول مكبث (جانباً): أميراً على "كمبرلاند" هو ذا حجر العثرة الّذي يعترض طريقي، فإمّا أن أتعثر به فأقع أرضاً، وإمّا أن أقفز من فوقه، فأظفر بكلّ شيء... إنّه يتوسط طريقي تماماً... ليت النّجوم تحجب نورها، فلا يشعر أحد بما يراودني من نوايا شرّيرة سوداء، وليت العيون تغمض قليلاً، فلا ترى ما قد تصنعه يداي ... فليكن ما يكون، وليحدث ما تخشى العين رؤيته، ولتبصره بعد أن يكون الأمر قد تمّ واكتمل" (13).

دنكن:

يمثل قيمة "حميميّة القربى" فنراه يخاطب مكبث "يا ابن خؤولتنا..."(14)، و "مرحى يا ابن خؤولتنا..." (15) و "مرحى! مرحى! يا ابن خؤولتنا! لقد غرستك يا مكبث في أرض خصبة، ولسوف لا أدخر وسعاً في رعايتك، حتّى تنمو وتترعرع، وتصير إلى أعلى المراتب"(16).

وفي موقع آخر: أبنائي الأعزاء، أقربائي... وفي موقع آخر يقول عن مكبث" ياله من قريب عز نظيرة"(17).

ونراه شديد الثّقة باخلاص من حوله، مع أنّه كما يظهر خلال المسرحيّة بأنّه رجل متقدّم في السّنّ، صاحب الخبرة والحنكة؛ القادر على تحمّل أعباء الحكم بكلّ شرف وثقة وتواضع.

وكأنّه لا يدري "من مَأمَنه يُؤتَى الحَذِرُ". وفي الحديث الشّريف "لا يَنْفَعُ حَذَرٌ مِنْ قَدَرٍ".

بانكو:

مثل "دنكن" يمثل قيمة الفروسيّة - قيمة الشّرف والشّجاعة والشّهامة- وتغرّه كما "دنكن" المظاهر الخارجيّة، وما أن ينتصف اللّيل وينتهي حفل الاستقبال حتّى يخرج با حثًا عن "مكبث" ويلقاه في إحدى حدائق القصر، ويصارحه بما يراوده من شكوك حول تلك الوعود والنّبوءات الّتي تلقّاها مكبث من السّاحرات، وقد استطاع بخبرته أن يلمس شيئاً من الشّر يلمع في عينيّ "مكبث" ويشعّ من كلماته ، ويصرّح بانكو لابنه "فليتس" "به" اللّهم، ارحمني واصرف عنّي ما يراودني من أفكار مرعبة"(18)، وحين يكتشف "مكدف" جريمة اغتيال الملك يسرع بالخبر إلى "بانكو" الّذي يعبّر عن حزنه الشّديد بكلمات بسيطة، صادقة، نابعة من القلب، لا تكلّف فيها، عكس "مكبث" الّذي يفتعل مشهداً فيه من الزّيف والتّكلّف أكثر مما فيه من الصّدق.

تراوده الشّكوك حول "مكبث" ويقول له: "إنّي لأخشى أن تكون قد اقترفت حماقة كي تحقّق نبوءات تلك النّسوة الشّريرات"(19)، ولعجزه عن فعل شيء، يرقب الأحداث عن كثب، وبخاصّة أنّه شريك مكبث في نبوءات السّاحرات، لذا سعى مكبث للتّخلص منه بتسليط مجرمين لاغتياله بعد أن أقنعهم مكبث بأنّ بانكو عدوهم اللّدود(20)، ويطارد شبح بانكو مكبث(21) .

مكدف:

يمثّل قيمة الوفاء، وهو أوّل من اكتشف جريمة قتل الملك، وشكّ في مكبث، وازدادت مخاوفه، وشعر بما يحيق به من خطر، ولذا فرّ من وجه مكبث إلى إنجلترا، تاركاً وراءه زوجته وأبناءه، حاول "روس" إقناع السّيدة "مكدف" بأن زوجها لم يهرب، بل غادر أسكتلندا من أجل مصلحة البلاد وقال لها: "أرجو أن تتجمّلي بالصّبر يا سيّدتي، واعلمي أنّ زوجك رجل

يتّسم بالنّبل والحكمة والعدل، وهو فوق كلّ هذا - على علم ودراية بما يحدث هنا"(22).

يجتمع "مكدف" في إنجلترا بـ"مالكولم" الأبن الأكبر لـ "دنكن" ووليّ عهده، ويحاول إقناعه بضرورة إعداد العدّة للقضاء على "مكبث" الطاغية، وكأنّ الأيام قد علّمت "ما لكولم" الحذر، وبعد أن يتأكّد من إخلاص "مكدف" وولائه، يتفقان.

ويفجأ "روس" "مكدف" بأنّ "مكبث" قتل السّيدة "مكدف" وأبناءها، فيقول "مكدف" "جميع أحبتي الصّغار؟ هل قلت جميعهم؟ يا له من شيطان قذر! جميعهم؟! ... كلّ فراخي الصّغيرة، وأمهم بضربة واحدة".(23).

بعد أن يثوب إلى رشده من أثر الصّدمة يقول: "اللّهم لا تباعد بيني وبين الانتقام من ذلك الطّاغية".(24).

وفي نهاية المسرحيّة يتواجه "مكدف" و"مكبث" ويعلمه أنّ النّبوءات قد بنيت على تلاعب خبيث بالكلمات. فقد فهم "مكبث" من عبارة "لن يقهرك رجل ولد لأمرأة" أن لا أحد - على الإطلاق - يستطيع أن يقهره" في حين قد تعني هذه العبارة أن " لا أحد ولد ولادة طبيعيّة" (25)، وحين يخبر "مكدف" "مكبث" أنّه ولد ابن سبعة أشهر، يصعق "مكبث" ولا يجد أمامه إلا القتال حتّى آخر رمق. ويقتل "مكدف" "مكبث" ويحمل رأسه على سنان رمحه.

السّيدة مكبث:

تمثل لمكبث قيمة "الشّر" وتظهر هذه القيمة من حوار يدور بينها وبين الأرواح الّتي استدعتها من مخيلتها: "هلمّي، أيتّها الأرواح، يا من توسوسين في الصّدور، وتزينين لها الشّر والحقد والأفكار المميته، هلمّي، واخلعي عنّي هذا الثّوب الانثويّ، واملئيني - من رأسي حتّى أخمص قدمي - بالحقد والقسوة... اجعلي دمي يخشوشن... أو صدي في وجهي كلّ السّبل إلى النّدم والتّوبة، حتّى لا تتسرّب إلى نفسي ذرة من عطف أو حنان فتوقظ ذلك الضّمير النّائم"(26).

ولكنّها خلافاً لزوجها - لا تحتاج إلى قوى خارقة للطّبيعة تحفزها وتحرّك الطّموح عندها، وتدفعها قدماً لتنفيذ ما تخطّط له.(27).

"تتسم السّيدة مكبث بالذّكاء وسرعة البديهة، وتوقّد الذّهن، والقدرة على تحوير الأمور، خاصّة عندما تتعرّض خططها لاحتمال الفشل، أو تهدّدها بعض العقبات والعراقيل،... وانطلاقاً من إدراكه هذه الحقيقة، نجد مكبث لا يتحرّج من اللّجوء إلى زوجته - غير مرّة - طلباً للعون.

فعندما قتل "مكبث" الملك "دنكن" نراها تحافظ على رباطة جأشها وهدوء أعصابها، فهي حينما تسمع طرقاً على الباب الجانبيّ ... تعمل على إخفاء أيّ أثر للجريمة، وحين تلمح أثر الدّماء على يديّ زوجها المضطرب تقول له بحزم: "دعنا نذهب إلى حجرتنا... قليل من الماء كفيل بإزالة هذه البقع القانية. حينئذ سيكون من السّهل علينا خداع الآخرين". .(28)

وحين ظهور شبح "بانكو" أثناء المأدبة الّتي أقامها "مكبث" لأصدقائه، تحدث جلبةٌ، تدرك خلالها "السّيدة مكبث" ما يجري " بالرّغم من أن لا أحد يستطيع إبصار الشّبح غير زوجها، فتسرع إلى اصلاح الموقف أمام الضّيوف محاولة تسويغ سلوك زوجها المفاجئ بشتّى المسوّغات.

" اجلسوا، أيّها الأصدقاء، أجلسوا فزوجي هكذا منذ كان شابّاً"(29)، وحين ظهور الشّبح مرة أخرى تطلب إلى الحضور تجاهل تلك التّصرفات" وعدم مخاطبة زوجها، وهو على تلك الحال، لأنّ ذلك يثير غضبه، ويزيد حالته سوءاً.

" أرجو أن لا تتحدّثوا إليه أيّها السّادة، حتّى لا يزداد الأمر سوءًا، فكثرة السّؤال تثير حفيظته".(30).

وتقنع زوجها بنيل قسط من النّوم، يريح به أعصابه المشدودة، وجسده المكدود، وتنجح في ذلك، وينام بهدوء وسكينة وراحة بال.

ولكنّها على العكس من زوجها لا تستطيع النّوم، بل نراها تمشي في نومها، وتكشف أسرار تجربتها السّابقة، وما يدور في

ذهنها من أفكار تهذي بها من مثل تحفيز زوجها على ارتكاب الجريمة، وغالباً ما كانت تتحدّث عن الدّم العالق بيديها، والّذي "لن تقدر كلّ العطور العربيّة على تغيير رائحة هذه اليد آه، آه! آه" (31).

فلم تعد السّيدة مكبث قادرة على تحرير نفسها من وطأة تأنيب الضّمير، نرى مكبث يعدّ العدّة لمواجهة "ما لكولم" عندما نسمع صرخة مدوّية تعلن وفاة السّيدة مكبث، وحين يسمع مكبث النبأ تظلم الدّنيا في عينيه، ويعلم أنّ عليه أن يواجه الأمور وحده، وأن يقاتل وحده.

السّيدة مكدف:

تمثّل قيمة "الحبّ والحنان" ببراءة وبساطة فقد هجرها زوجها دون إخبارها، ودون أن تدري لذلك سببًا، يحاول "روس" إقناعها بأنّ زوجها قد غادرها لأجل مصلحة الوطن. ولكنّه لا يفلح بذلك، وينتهي دورها بمأساة أليمة حيث يُقدِم "مكبث" على قتلها، وقتل أبنائها دون سبب أو مبرّر.

ما لكولم:

يمثّل قيمة الحيطة والحذر" مع أنّه يقرّ أنّه ما زالت تعوزه الخبرة في الحياة" أقرّ أنّني ما زلت يافعاً" (32).

وتبرز قيمة غيرة "مكبث" منه عند تعيينه وليًّا للعهد(33) - كما أسلفت- وتبرز قيمة "الحيطة والحذر" من الحوار الّذي دار بينه وبين "مكدف"(34) "مالكولم". ربما لم تنشأ شكوكي من هنا، بل من هناك،. هلاّ أخبرتني لم تركت زوجتك وأطفالك - أولئك الأحبّة، زينة الحياة، وثمرة الحبّ الصّادق - دون استئذان، ودون أيّ اعتبار لما قد يحدق بهم من خطر؟... أرجو أن لا ترى في هواجسي تعريضًا بكرامتك ومروءتك ... - حسن التّخلص وأدب الحديث - بقدر ما ترى فيها من إجراءات احتاط بها لنفسي، فبالرّغم من كلّ الشّكوك الّتي تراودني، قد تكون محقًّا في كلّ ما قلت" (35).

وحين يتأكد "مالكولم" من صدق "مكدف" يبرّر له سبب حيطته، فيقول: "مكدف" أيّها الصّديق الودود، يا ابن الطّهر والاستقامة.... قد اجتثثت من صدري بذور الشّك والرّيبة.. اعلم - يا صديقي - أنّ الطّاغية أوفد رسله إليّ غير مرة، متودّداً تارة، وعارضاً عليّ الالتحاق بجوقته الفاسدة تارة أخرى، فرأيت من الحكمة أن أفحص عن أمر كلّ من يفد إليّ من طرفه، وأتحقّق مما ينقل إليّ من حديث... والله أسأل أن يحيط صداقتنا بعين رعايته... إنّني منذ السّاعة - أضع نفسي رهن إشارتك وتوجيهاتك..." .(36).

رأينا شكسبير في مسرحيّته يولي اهتماماً حقيقيّاً وكبيراً للعواطف والمشاعر الإنسانيّة الّتي تعتري الخلق كافّة، ففي شخصية "مكبث" تغلب نزعة الشّر عنده، ولكن تعتريه بعض الأحيان نزعة الخير، ويبدو عليه شيء من تغيير العواطف نحو "دنكن" وغيره ، وكذلك "السّيدة مكبث" تغلب عليها نزعة الشّر، ولكنّها في نهاية المسرحيّة تنزع إلى النّدم وصحوة الضّمير؛ عكس ما كانت عليه من مطالبتها لجم عواطفها، ومطالبة قلبها بالقسوة وضميرها بالنّوم، وهذا يرشّح العمل - أيّ عمل - في رأيي أن يكون عالميًّا.

والأمر الآخر الّذي يرشّح العمل أن يكون عالميًّا - في رأيي - هو التّشبيهات الكثيرة الّتي أوردها شكسبير في مسرحيّته، ولو تساءلنا: لمَ أكثر شكسبير من التّشبيهات؟ نقول: لقد وعى شكسبير أغرَاض التّشبيه وبلاغته، فالغرض الأساسيّ من التّشبيه التّأثير في النّفس، وما يحدثه فيها من أنس، فكلّما كان التّشبيه أكثر تأثيراً في النّفس كان تشبيهاً فنيًّا بليغاً مقبولاً، وإنّ من أوّل أسباب تأثير التّشبيه أنّه ينقل النّفس من المعقول إلى المحسوس، فليس الخبر كالعيان - كما يقولون - ومن البديهيّ أنّ صلة النّفس بالمحسوسات أسبق من صلتها بالمعقولات.

وثانيها: ما في التّشبيه من الجمع بين الأشياء المتباعدة، وثالثها: حاجة التّشبيه إلى الفكر، وفي هذا السّبب لذّة تسعد بها النّفس، ويستريح لها القلب.(37)

وهذه بعض التشبيهات:

- .... فقد تقاتل الجيشان بضراوة؛ إلى أن بلغ الجهد والإعياء منهما كلّ مبلغ، فإذا بهما كسباحين يتسابقان بقوّة وحماس في عرض البحر، حتّى إذا أدركهما التّعب، راح كل منهما يتعلق

بالآخر كي يعوّقه من استخدام مهاراته، ويمنعه من المضي قدماً... .(38).

- .... وكأنّ الحظ يبتسم لهذا الوغد وجماعته من المتمرّدين كالعاهرة حين تبتسم لعشيقها وهي تزمع هجرة.(39).

- ... إنه منشغل في التّفكير بمنصبه الجديد، فهو عنده كالثّياب الجديدة، لا يألفها المرء إلّا بعد أن يرتديها غير مرة.(40).

- تبدو قسمات وجهك-يا عزيزي - كما لو أنّها صفحات في كتاب مفتوح، وهي تنبئ بالكثير.(41).

- أين ذلك الطّموح الّذي طالما أسبلته على نفسك مثل الحلّة القشيبة. (42).

- إنّه البوم ينعق كما قارع النّاقوس الجنائزيّ، منذراً من موت محقّق. (43).

- إنّ الخمرة كالشّخص المرواغ، فهي تثير الشّهوة وتفسدها، وترفع المرء وتخفضه، وتزيّن له الأشياء وتثبّط من عزيمته...(44).

- لقد أصبحت ابتسامات الرّجال - في هذا المكان ... كما الخناجر، فأقربها إلى قلبك أشدّها فتكاً به.(45).

- نقيّ كالمرمر، صلب كما الجلمود، حرّ كما الهواء.(46).

- كن مقداماً كما اللّيث.(47).

- مالي أراك مخلوع الفؤاد كما الإوزّة.(48).

- وإنّي لأرى في تلك الوجوه - من الاحترام والإجلال لشخصكم الكريم - مثل الّذي أحفظ لكم في قلبي.(49).

هذه بعض التّشبيهات، اخترتها من أكثر من خمسة وثلاثين تشبيهًا.

علاقة شكسبير بالشّرق:

- أوّل ما يطالعنا شكسبير بمكان صلب السّيد المسيح جولجوثا(50).

- عندما التقت السّاحرة الأولى بامرأة بحّار تأكل الكستناء، وطلبت إليها أن تعطيها واحدة، فأبت امرأة البحّار أن تعطيها. فقالت السّاحرة: "لقد أبحر زوجها على ظهر النّمر ميمّماً شطر حلب،...(51)، وهذا يظهر مدى ما وصلت إليه العلاقات التّجاريّة بين الشّرق والغرب.

- مكبث عند مخاطبته شبح بانكو: تَجَسَّدْ في صورة...، أو نمر "هريكانيّ" ... نمر هريكانيّ نسبة إلى "هريكان" إحدى مقاطعات الامبراطوريّة الفارسيّة القديمة الّتي اشتهرت بكثرة النّمور المفترسة فيها.(52).

- السّاحرة الثّانية: اجلبن أنف رجل تركّي.

وشفتي تتريّ متوحش.(53).

- النّظرة الاستعماريّة "والكمون ولث" على لسان "مكدف" لست بالّذي يقبل أن يكون ذلك الوغد الّذي صورته منذ هنيهة مقابل كلّ ما في قبضة ذلك الطّاغية من أرض، مضافاً إليها كلّ بلاد الشّرق الثّريّة.(54).

- السّيد مكبث" ما زالت رائحة الدّم تفسد جوّ المكان... لن تقدر كلٌّ العطور العربيّة على تغيير رائحة هذه اليد.. آه ! آ ه ! آه!(55).

علاقة المسرحيّة "مكبث" بمسرحياته.

- مكبث: .... إنّ شجاعتي تخونني أمامه دائماً، كما كان "مارك أنطونيو" أمام "قيصر"(56).

إشارة إلى مسرحيّة "يوليوس قيصر".

- السّاحرة الثّانية: ... وكبد يهوديّ ملحد...(57) إشارة إلى تاجر البندقيّة.

تمثّل المترجم (عودة القضاة) المسرحيّة، فجاءت لغته متناسقة مترابطة مضيئة، تساير الموقف والمشهد، حتّى ليسعرك أنّه كاتب المسرحيّة، وليس مترجماً لها، لتملّكه ناصية البيان، وهذا يشجّع القارئ على متابعة قراءتها، وعدم التّسويف في إتمامها.

الهوامش:

1- مكبث، وليم شكسبير؛ ترجمها: عودة القضاة؛ دار اليازوريّ العلميّة للنّشر والتّوزيع، الاردنّ - عمّان - الطبّعة العربيّة 2009، ص 9.

2- (ف2 - م2) اختصار لعبارة الفصل الثّاني - المشهد الثّاني. المترجم) ص 10.

3- المرجع نفسه ، ص 11-12.

4- المرجع نفسه ، ص 12.

5- المرجع نفسه ، ص 54.

6- المرجع نفسه ، ص 60.

7- المرجع نفسه ، ص ص58-67.

8- المرجع نفسه ، ص 130.

9- المرجع نفسه ، ص 148.

10- المرجع نفسه ، ص 145.

11-المرجع نفسه ، ص 144.

12- المرجع نفسه ، ص 191.

13- المرجع نفسه ، ص ص70-71.

14- المرجع نفسه ، ص 55.

15- المرجع نفسه ، ص 68.

16- المرجع نفسه ، ص 69.

17- المرجع نفسه ، ص 71.

18- المرجع نفسه ، ص 85.

19- المرجع نفسه ، ص 107.

20- المرجع نفسه ، ص 119.

21- المرجع نفسه ، ص ص123-124-126.

22- المرجع نفسه ، ص 150.

23- المرجع نفسه ، ص 167.

24- المرجع نفسه ، ص 168.

25- المرجع نفسه ، ص ص35-36.

26- المرجع نفسه ، ص ص73-74.

27- المرجع نفسه ، ص 38.

28- المرجع نفسه ، ص 92.

29- المرجع نفسه ، ص 123.

30- المرجع نفسه ، ص 127.

31- المرجع نفسه ، ص 174.

32- المرجع نفسه ، ص 155.

33- المرجع نفسه ، ص ص70-71.

34- المرجع نفسه ، ص ص155-163.

35- المرجع نفسه ، ص 156.

36- المرجع نفسه ، ص 161.

37- البلاغة فنونها وأفنانها؛ علم البيان والبديع؛ د. فضل حسن عباس؛ دار الفرقان للنّشر والتّوزيع؛ ط 11؛ 1428 - 2007 ، ص ص 67-116.

38- مكبث؛ مرجع سابق؛ ص 45.

39- المرجع نفسه ، ص 55.

40- المرجع نفسه ، ص 67.

41- المرجع نفسه ، ص 75.

42- المرجع نفسه ، ص 79.

43- المرجع نفسه ، ص 88.

44- المرجع نفسه ، ص 95.

45- المرجع نفسه ، ص 101.

46- المرجع نفسه ، ص 121.

47- المرجع نفسه ، ص 145.

48- المرجع نفسه ، ص 178.

49- المرجع نفسه ، ص 193.

50- الاسم الإنجليزي لهضبة بالقرب من القدس. يُعتقد أنّها المكان الّذي صلب السّيد المسيح فيه، المترجم هامش 3 صفحة 56.

وفي بشرى الخلاص؛ حياة سيّدنا يسوع المسيح من خلال الأناجيل الأربعة، بقلم الأب يوسف نعمات؛ أحد كهنة البطريركيّة اللاّتينيّة الأورشليميّة، 1980 . " الجلجثة أو الجلجلة (أورشليم) وساروا به إلى المكان المعروف بالجُلجُثَة، أي مكان الجُمجُمة، وقدّموا إليه خمراً ممزوجة بمرّ - كانوا يسقون المحكوم عليه بالموت هذا الشّراب لكي يسكر فلا يحسّ بآلامة - فلم يتناولها، ثم صلبوه، وكانت السّاعة التّاسعة حين صلبوه". ص 453، وهي قريبة جدًا من الكلمة الانجليزيّة - الدّارس.

51- مكبث؛ مرجع سابق؛ ص 59.

52- المرجع نفسه ، ص 126، وهامش 1.

53- المرجع نفسه ، ص 54.

54- المرجع نفسه ، ص 157.

55- المرجع نفسه ، ص 174.

56- المرجع نفسه ، ص 110.

57- المرجع نفسه ، ص 139.

نظرات في كتاب «جدلية الخفاء والتجلي»

للدكتور كمال أبو ذيب

د. أحمد عودة الله الشقيرات

مقدمة :

تيسر لي أقرأ كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لمؤلفه الدكتور كمال أبو ديب وهو كما أسماه "دراسات بنيوية في الشعر". ومنذ أن بدأت أقرأ سطوره الأولى، بدأت هذه الدراسة تكشف لي عن نفسها شيئاً فشيئاً، وتظهر لي ما خفي عني من البنبوية التي طالما ترددت وتردد على ألسنة طلاب الدراسات العليا في الجامعة اليسوعية، وإن اختلف التحليل البنيوي بين الجامعة ودراسة الدكتور كمال هذه في البنيوية.

وفي الحقيقة أنني كنت قد قرأت في سنين خلت آراء في البنيوية تعتبرها أثراً بعد عين كما أذكر، ولكن هذه الدراسة كشفت لي عن تحليل متعمق للشعر، أترك التعليق عليه لما بعد.

ما هي البنيوية؟

يقول صاحب الكتاب في مقدمته "ليست النبوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية، ومنهج في معاينة الوجود. ولأنها كذلك، فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه. في اللغة، لا تغير البنيوية اللغة، وفي المجتمع، لا تغير النبوية المجتمع، وفي الشعر، لا تغير البنيوية الشعر. لكنها، بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع.

وهي تقوم على تراث فكري وفلسفي ولغوي يعود إلى أوائل هذا القرن. وهي كذلك استمرار لتطورات فكرية وفلسفية، تضرب جذورها في أغوار التراث الأوروبي، ممتدة إلى (هيجل) على الأقل، ومفاهيمه الجدلية، وإلى فرويد والتحليل النفسي. (أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، ص10).

لماذا الكتاب؟

يرى مؤلف الكتاب أن البنيوية هي ثالث حركات ثلاث في تاريخ الفكر الحديث يستحيل (والكلام للمؤلف) بعدها أن نرى العالم، ونعاينه، كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه. وهذه الحركات الثلاث كما يرى المؤلف:

1- الماركسية ومفهوما الجدلية والصراع الطبقي بشكل خاص.

2- الفن الحديث، وبخاصة بعد أن رسم بيكاسو لوحاته الرائعة.

3- البنيوية، ومفاهيم التزامن والثنائيات الضدية، والإصرار على أن العلاقات بين العلامات، وليس العلامات نفسها، هي التي تعني.

باحث من الأردن.

ويقول الدكتور كمال: "بهذا التصور، وبالإصرار عليه، يكون هذا الكتاب الذي يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها، طموحاً لا إلى فهم عدد محدد من النصوص، أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير: إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المتقصية، الموضوعية، والشمولية والجذرية في آن واحد، أي إلى فكر بنبيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر - في الثقافة والمجتمع والشعر - ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية، التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة، لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حاد لنمطي البنى: البنية السطحية والبنية العميقة. (المرجع السابق نفسه ص8) "ولأن الفكر العربي، فكر ترقيعي" وفي أفضل أحواله فكر "توفيقي ولأنه ما يزال عاجزاً عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والتي تجعل بنية القصيدة تجسيداً لبنية الرؤيا الوجودية: بنية الثقافة، والبنى الطبقية، والبنى الاقتصا-سية، والبنى الفكر- نفسية في الثقافة. ولأن الفكر العربي، كذلك، ما يزال عاجزاً عن التصور الكلي المعقد لحركة الإنسان في المجتمع، ولقوانين التطور الفني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي فيه. ولأن الفكر العربي-أخيراً، ما يزال عاجزاً عن أن يبلور تصوراً بنيوياً لمشروع سياسي أو اقتصادي، أو لدراسة قصيدة، أو لإنشاء رواية، أو لإنشاء جامعة أو مؤسسة تجارية أو عسكرية". (المرجع السابق نفسه ص8-9).

منظور جديد:

تأسيساً على ما قدم المؤلف في كتابه عن البنيوية، فإنه يحاول-كما يقول- تنمية منظور جديد-لبنية القصيدة العربية. وهو يسمى هذا المنظور بأنه "منهج في الاكتناه". أي أن البنية هي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة.

وهو يعني بسلسلة المكونات الجذرية والعمليات المتصلة والتفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة-بمعناها الأوسع- إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيداً مطلقاً في اكتماله. ويحاول المؤلف هنا أن يخرج بالصورة الشعرية التي يركز عليها كثيراً، من كونها ظاهرة وحيدة البعد تقرر معنى ما، إلى بنية معقدة ضدية قد تكون العلاقات بين مستوى بنيتها-المعنوي والنفسي- علاقات تناغم وتنام، وقد تكون علاقات نفي وتناقض.

عبد القاهر الجرجاني منظراً بنيوياً:

يرى الدكتور كمال في كتابه هذا أن الثقافة العربية المعاصرة لم تستطع حتى الآن-هكذا- أن تتمثل التراث الفكري والفلسفي الأوروبي جيداً، وأن التراث اللغوي-النابع من فرديناند دوسوسير- ما يزال غريباً عليها غرابة شبه مطلقة ، وإن كانت أهم أسسه النظرية جزءاً من التراث اللغوي العربي كما يتبلور في عمل ناقد فذ هو عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" .

ولهذا فهو يرى أن تقديم البنيوية على مستوى نظري صرف يصبح غير ذي جدوى كبيرة. ولكنه يؤثر تقديمها من خلال تحليل بعض النصوص الشعرية العربية المعروفة لأبي نواس وأبي تمام وغيرهما. وينحو المؤلف منحىً نظرياً وبخاصة في الفصل الرابع من كتابه، لأن غرضه كما يقول هو اكتشاف ظاهرة معينة وتمييزها بدقة، مثل ظاهرة "الأنساق البنيوية الثلاثية" وهي ظاهرة-كما يبدو – متجذرة في الفكر الإنساني كله.

ويطرح المؤلف مسألة الشمولية في المنهج البنيوي والغوص في الثقافة الإنسانية والعلاقات الجدلية التي تتكون بين البنى في هذه الثقافة .

ويتناول المؤلف في كتابه أربعة أبعاد، هي:

1- في الصورة الشعرية .

2- في الفضاء الشعري.

3- في الأنساق البنيوية .

4- في بنية الإيقاع الشعري.

أبعاد وتعليقات:

والآن يمكن لي أن أتناول البعد الأول مع التعليق عليه، لأنفذ إلى البعد الثاني، وهكذا.

1- الصورة الشعرية ومستوياتها:

يرى المؤلف أن الدراسات البلاغية للصورة الشعرية قد ركزت على الطبيعة الزخرفية للصورة في التراث العربي باستثناء دراسات عبد القاهر الجرجاني. والصورة هنا لها مستويان كما ترى البنيوية :

الأول : المعنوي .

الثاني : النفسي .

والحقيقة أن القارئ لأفكار المؤلف وتحليله يعجب بها إذا نسي أن ناقدين معاصرين بريان : "أن النقاد بعد فرويد وعمله، يظهرون ميلاً واضحاً لاعتبار كل صورة شعرية كشفاً للاوعي" . (المرجع السابق نفسه) . ولهذا يجب وضع توازن معقول لتجنب الاهتمام البلاغي الصرف بالصورة الشعرية من جهة، واستقاء "السيرة النفسية" من الصورة واصطياد "الرسالة" التي تكمن فيها، من جهة أخرى.

ويرى لوي ماكنس "أن الصورة في الغالب كما في شعر "دانتي" توجد في القصيدة "لتوضح المعنى أو تثبته في نفس المتلقي بقوة" . وفي قصائد كثيرة تنسج الصورة مع المعنى بحيث يصعب أو يستحيل فصلهما. وقد اتخذ الرمزيون هذا المبدأ أو جعلوه من مبادئهم، حيث أن المدرسة الرمزية والمدرسة الصورية تتخذان الصورة أساساً فنياً ومضمونياً لهما.

وإذا ما عرفنا تأثير نظريات فرويد وتحليله النفسي، فإننا قد نصل إلى القول إن الشعر العربي غني بالصور الشعرية الرائعة التي يدرك العربي بسليقته أبعادها ومراميها إن لم تكن معقدة مبهمة كما قال أحدهم لأبي تمام قولته المعروفة : لم لا تقول ما يفهم؟ وإن كان الجواب معروفاً أيضاً وهو : "لم لا تفهم ما يقال؟" وهذا يعود بنا إلى عملية الإبداع والخلق عند الشعراء وخضوع ذلك لثقافاتهم ومدى قدرتهم على توليد الصور الشعرية التي توضح المراد منها أو تثبته في نفس المتلقي كما يقول "ماكنس" في قولته السابقة. وربما كانت روعة الشعر تكمن في عدم مطابقته للواقع وإن كان يجب أن يعبر عن هذا الواقع.

ويرى المؤلف أن تحليل الصورة في النقد العربي الحديث، هش، ذوقي، جزئي وقاصر، من حيث توافر النظرة الحيوية إلى الصورة في هذا النقد. ويستشهد بأدونيس وصوره التي تبلغ حداً عظيماً من الكثافة والتعقيد والإضاءة الداخلية وتذكر المؤلف بالصورة في أكثر نماذج الشعر العربي عمقاً.

والمعروف أن قصيدة النثر عند ادونيس هي خروج على التراث الفكري والنفسي العربي الذي يحاول المؤلف أن يقول: إنه تراث سطحي، فج لأنه انطلق من فكر ترقيعي أو توفيقي في أفضل أحواله، ولا سيما في المئة سنة الأخيرة والتي يسخر منها المؤلف لأنها فترة "منجزات عصر النهضة العربية وإذا كان من لوم فإنه يوجه إلى قصور الناقدين العرب في توجيه المبدعين الوجهة الصحيحة التي يراها المؤلف، وإن كان الصراع ما بين المبدعين والناقدين يلعب دوراً كبيراً في عدم

تأثير النقد كثيراً في الإبداع لخصيصة في النفس العربية، وهي تعاظم الأنا، نتيجة الضعف السياسي.

أما بالنسبة للمستويين المعنوي والنفسي، فقد قيل منذ القديم في النقد العربي وإن كان جزئياً لكنه كما أرى وقد يرى غيري-غني بالأبعاد النفسية للشعر، فهم يقولون: المعنى في قلب الشاعر أو نفس الشاعر. وهذه دلالة على أن الصور الشعرية التي يفهمونها مباشرة ويدركون معناها المباشر تظل لها دلالات أخرى نفسية خافية غامضة لا يستطيع الإنسان أن يعرفها تماماً وإن كان يحاول دائماً تفسيرها بوجوه عدة. ولذا فقد كثر الشراح للشعر قديماً واختلفوا في فهم المعاني والدلالات النفسية للألفاظ .

وحتى الخصائص الحسية التي يرى المؤلف أن التركيز عليها في النقد العربي قديماً وحديثاً، هو عيب من عيوب هذا النقد السطحي المباشر، هذه الخصائص لا تعني فقط مشابهة بين صورة تتشكل في المكان لتناظر بأبعادها وتفاصيلها صورة، أو تشكلاً آخر في المكان، لعناصر أخرى.

ولا تعني أبعاداً حسية هندسية، مثل الصورة في بيتي ابن المعتز :

قد انفضت دولة الصيام وقد بشر سقم الهلال بالعيد

يتلو الثريا كفاغر شره يفتح فاه لأكل عنقود

بل إن لهذه الصورة أبعادها النفسية والمعنوية فنحن في تحليلنا نقول إن الصورة تثير في الذهن أشياءَ كثيرةً، حركةً، وأشكالاً وفرحاً ومرضاً، وغير ذلك . وعلينا أن نعرف المناسبة والجو الذي قيلت فيه الأبيات وحياة الشاعر لنربط بين عناصر هذه الأشياء ودلالات الألفاظ المعبرة عنها. ولكن التحليل البنيوي هنا منهج حديث أوروبي قد يصعب علينا أن نطبقه على أدبنا العربي وبخاصة في المدارس الثانوية حيث يحلل الشعر تحليلاً أدبياً وافياً. مع عدم إنكار اعتبار اللغة وعاء نصب فيه أفكارنا وعواطفنا وأنها ليست جامدة بل هي نامية متطورة غنية الدلالات.

ومن حيث الدلالة النفسية فهي موجودة في الشعر العربي يعرفها العربي بسليقته الذكية وتبحره في تقليب وجوه القول بأساليب العربية الكثيرة. وقد أخذ المؤلف مثالاً ناقشه ببراعة وذكاء عبد القاهر الجرجاني ليدلل على وجود المستويين اللذين ربما ظن الأوروبيون أنهما بدع من البدع يفاخرون بهما، والبيت المثال هو:

نعمة كالشمس لما طلعت ثبت الإشراق في كل بلد

يقول الجرجاني: "وهنا شيء آخر وهو أن تشبيه النعمة في البيت بالشمس، وإن كان من حيث الغرض الخاص، وهو الدلالة على العموم فكان الشبه الآخر من كونها مؤنسة للقلوب وملبسة العالم البهجة والبهاء كما تفعل الشمس حاصلاً على سبيل العَرَض وبضرب من التطفل، فإن تجريد التشبيه لهذا الوجه الذي هو الآن تابع وجعله أصلاً مقصوداً على الانفراد مألوف معروف كقولنا "نعمتك شمس طالعة"، وهذا ما يمتاز به الشعر بشكل عام، والعربي منه بشكل خاص، وهو تجريد المشبهات والمشبهات بها من كثير من خصائصها أو (مجال علاقاتها المتشابكة كما تريد البنيوية)، ولذا فإن الشاعر العربي قد درج على حذف المشبه به أحياناً وإبقاء شيء من لوازمه أوصفاته، فيما يسمى بالاستعارة المكنية (المخفية) وهي صورة طبعاً.

وفي الحقيقة، فإن المؤلف يحاول دائماً إنصاف الجرجاني لأنه يمثل نقطة مضيئة في تاريخ النقد العربي كله، مما يدلل على خروج الفكر عن مرحلته وظروفه الموضوعية (سياسية واقتصادية وغيرها) ويشي بقصور الناقدين العرب في أي زمان ومكان، وعدم استطاعتهم تجاوز المرحلة الصعبة في حياتهم.

وفي الصفحة (35) من الكتاب يذكر المؤلف قصور الدعوة إلى نظرة جديدة إلى الصورة الشعرية، وهي دعوة حديثة، عن طرح الأسئلة الجذرية في تحليل الصورة بالدقة التي يطرحها الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة" و " دلائل

الإعجاز" وهو كذلك يطرح قضية قصور "إدفيك كونراد" وهي دارسة فرنسية، عن المقاييس المنطقية أو "المحكات المنطقية" التي رأت أنها لا تكفي مثل خصائص اللحم والكرز فكلاهما احمر غض عصيري، ولكن أحدهما لا يشبّه بالآخر وهو يرى أن "كونراد" تركز على الخصائص الموضوعية أو الفيزيائية للأشياء الداخلة في الصورة، وتحاول تأكيد ضرورة عملية الاستقصاء، ثم التجريد، دون أن تنتقل إلى تحليل دلالة الاختبار النهائي، أو الأسس التي تقوم عليها عملية التجريد. ويرى أن الجرجاني قد تجاوز هذه الحدود، واصلاً إلى معطيات نقدية مدهشة في الكشف والإضاءة.

وأما البعد الثاني في هذه الدراسة الأكاديمية فهو:

في الفضاء الشعري: دراسة في "فضاء القصيدة" : ويتناول المؤلف في هذا البعد من دراسته شيئاً مهماً وهو سمة التصورات الأساسية للوجود، وهي: الثنائية. وهو يأخذ مثالاً على ذلك أبياتاً لتميم بن فضيل عنوانها :"الدهر والموت" : يحللها معتمداً على الثنائية فيها.

وما الدهر إلا تارتان، فمنهما

موت، وأخرى أبتغي العيش أكدحُ

وكلتاهما قد خط لي في صحيفتي

فللعيش أشهي لي، وللموت أروحُ

إذا مت فانعيني بما أنا أهله

وذُمي الحياة- كلُّ عيش مُتَرَّحُ

وهذا التحليل لعمري جديد في شعرنا بهذه التسمية الرائعة، وهذا العمق الفلسفي للقضايا الوجودية التي يطرحها الشعراء العرب كونهم جزءاً من الإنسانية كلها يعانون ما يعاني أي إنسان في الوجود، وهذه شهادة للشعر العربي بعمقه وقوة تناوله لقضايا الحياة والوجود. يقول المؤلف:

" تتحرك هذه الأبيات في فضاء من التصورات الأساسية للوجود سمتها المميزة أنها تصورات ثنائية، أي أن الكينونة الإنسانية في رؤيا الشاعر كينونة في سياق من التوتر الحاد الممزق الذي ينشدُّ إلى قطبين يستقطبان الحس والانفعال والإدراك وهما، لذلك، يستقطبان اللغة نفسها. ويتقاطع هذان القطبان في نقاط مركزية تعمق مأساوية الرؤيا وشموليتها . (المرجع نفسه، ص65).

ويختم تحليله بقوله :" فالقصيدة إذن قامت بقسم الواحد إلى اثنين في أول عبارة فيها "وما الدهر إلا تارتان" ثم عادت، في عبارتها الختامية، إلى إعادة الاثنين إلى واحد "كل عيش مترح" . هكذا تكون القصيدة قد تحركت بين بدئها ونهايتها في فضاء من الثنائيات إلى درجة أنها شكلت عبارتين، بدئية وختامية، تتميزان بتضاد حركتيهما تضاداً جوهرياً. (م.ن.ص67).

ويمكن لمن يحلل الشعر العربي أن ينتبه إلى هذه السمة ويتناولها بيسر وببساطة تقربها من أذهان المتعلمين، وتعمق بذلك رؤيتهم للشعر وتعظّم دوره في الحياة، وإن كنت لا اقر المؤلف على نوع النماذج التي تناولها في بيان الثنائية في الشعر العربي وبخاصة قصيدة "أبو الهندي" في الخمرة. ذلك لأن المؤلف نفسه يشهد على رفض "أبو الهندي" للتراث الأخلاقي لهذه الأمة رفضاً مطلقاً. (م.ن.ص85) .

وهكذا يدلنا المؤلف على الثنائية والضدية وهو ما تسميه البلاغة العربية "الطباق"، مؤكداً على ضرورة دراسة شاعر مثل أبي الهندي دراسة نفسية يرفضها كثير منا لاعتيادنا السطحية في حياتنا وفي كل أمورنا.

أمّا البعد الثالث من هذه الدراسة فهو:

في الإيقاع الشعري:

يحاول المؤلف هنا أن يطور الإيقاع الشعري العربي. ويقول :" إنه قد أمكن صياغة مبدأ للتطور الإيقاعي، هو مبدأ التركيز" : الذي يقرر تركيز الفاعلية الشعرية على

نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية، هو النمط وحيد الصورة (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عدداً من المرات)، وهذا يصدق على الشعر الحديث .

هذا التركيز سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكيلات الإيقاعية، أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني. وهذه المسألة تؤدي بنا إلى الصراع بين القديم والجديد، والثابت والمتحول في فكر هذه الأمة التي امتدح شعرها العمودي المفضّل كثير من الغربيين المنصفين، مثل "غوته" الألماني وغيره.

ويرى المؤلف أن تركيز الشعر الحديث على البحور وحيدة الصورة أدى إلى تمزيق بنية البحور الممزوجة (هكذا يسميها)، وتطويرها باتجاهات حاول هو وصفها بصياغة قوانين بنيوية أساسية لتطور الإيقاع. ولي أن أقول هنا إن الشعر الحديث وعلى يد أهم رموزه الأوائل (السياب) مزج ما بين البحور القديمة ووحدة التفعيلة وليس البحور الجديدة كما يسميها المؤلف هنا، ولم يقصد السياب حين كتب أول قصيدة حديثة أن يمزق البحور القديمة أو أن يخرج على عمود الشعر العربي بتحطيمه كلياً وللحقيقة فإن من لا يعرف كتابة الشعر القديم الجيد لا يستطيع أن يسمي نفسه شاعراً إذا قلد المحدثين، والواقع يشهد بذلك، حيث تراجع الشعر الحديث على يد الأدعياء وهم كثر، وحيث اعترف سميح القاسم مثلاً بأهمية القصيدة القديمة، وكتبها بالطبع هو وغيره من الأعلام في الشعر الحديث كدرويش وآخرين.

أما إذا كانت المسألة تكتيكاً وصناعة، فلنا أن نأخذ مثالاً مما طرحه المؤلف هنا عن أهم قانون بنيوي لتطور الإيقاع في الشعر العربي اليوم، وهو:

قانون يقول: إن أكثر طرق تجاوز البنية الإيقاعية السائدة بداهة وطبيعية في البحر النابع من تكرار الوحدة المؤلفة من المزدوجة (SL) أو (فاعلن) هو إدخال وحدة تركيبها عكس، لتركيب عنصري المزدوجة (LS) أي من النوع (LS) في بنية هذا البحر. بمعنى أن ندخل (علن/ فا) = (فعولن) في تركيب هذا البحر، (علن/ فا) تتألف من النواتين (فا+علن) باتجاه أفقي معاكس لِ (فاعلن) وهكذا يتشكل المتدارك كما يتوقع من : (فاعلن فاعلن فعولن فاعلن أو فاعلن فعولن فاعلن فاعلن) أو أي صورة أخرى ترد فيها فعولن في سلسلة تشكل حلقاتها الأخرى (فاعلن) .

وتظهر الدراسة أن هذا قد حدث عند أدونيس) . ولا يمكن كما أرى أن تشكل ظاهرة التركيز في الشعر الحديث كما يقول المؤلف على (فعولن) في المتدارك ربما بتأثير شعر أدونيس كما يرى المؤلف أيضاً، لا يمكن أن يشكل ذلك إلا ظاهرة محدودة جداً لها شروطها الموضوعية التي تحكم تشكل الشعر الحديث بشكل عام كما أرى. ويشهد بذلك المؤلف نفسه حين يقول : "إلا أن ثمة ظاهرة ينبغي أن تؤكد هي: أن الانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن)، يكاد حتى الآن يقتصر على هذه التفعيلة. ولا أعرف أمثلة للتحرك من (فعولن) إلى (فاعلن). حيث لم تتحول (فعولن) في المتقارب إلى (فاعلن)، وللحقيقة فإن المؤلف يربط هذه الظاهرة الجزئية بالبنية الإيقاعية للشعر العربي كله. كما يبين أن أي تغير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية. وهذا تصور شمولي منطقي يتبعه المؤلف منهجاً له، حيث يرى أن أهمية التفسير البنيوي لهذه الظاهرة الجزئية، تنبع من كونه قابلاً للتعميم، وعلى طرح تصور بنيوي للثقافة والحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وعلى تفسير ظواهرها المعقدة بعد معاينتها معاينة أكثر جذرية وأبعد شمولية في الوقت نفسه .

البعد الرابع:

في الأنساق البنيوية :

يقول المؤلف: "تحتل دراسة الأنساق مكانة بارزة في النقد العربي الحديث، وبخاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي النابع من علم اللغويات كما طوره (رومان ياكوبسون) . أما

في الدراسات العربية، فإن مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي ما يزال شبه غائب." (م.ن.ص108).

ولا تقتصر الأنساق على الشعر وحده، بل تتعدى ذلك إلى الحكاية الخرافية وحكايات الأطفال والحكاية الشعبية والرواية والقصة. وهناك ميل لدى الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له، وطغيان أنساق معينة دون أخرى، على أنماط معينة، ثم إمكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني.

ويعطي المؤلف مثالاً حياً للأنساق في الشعر، مختاراً قصيدة إفريقية قديمة- ذات تتابع جماعية. عنوانها "أغنية إفريقية" .

L	A	في الزمن الذي خلق فيه دنديد جميع الأشياء
	B	خلق الشمس والشمس تولد، وتموت، وتعود ثانية
	C	خلق القمر والقمر يولد، ويموت، ويعود ثانية
	D	خلق النجوم والنجوم تولد، وتموت، وتعود ثانية
	X	خلق الإنسان والإنسان يولد، ويموت، وأبداً لا يعود ثانيةً

والأغنية كما هو ملاحظ تتشكل من ثلاث حركات (X.L.A)، والرئيسية من تكرار جملة أساسية ثلاث مرات، أي من نسق ثلاثي D-C-B يغذي حس التوقع بأنه سيعود ليتكرر من جديد. ولكن النسق لا يمضي إلى ما لا نهاية، بل إنه يكتمل بعد الحدوث الثالث ثم ينحل في الحركة (X) لينشأ من انحلاله تغير أساس في بنية الأغنية، ويحدث التغير هنا مفاجأة تستقي القصيدة منها دلالاتها الجذرية، وتتجسد فيها رؤياها العميقة للوجود وللثنائية الضدية التي يشكلها العنصران: الإنسان – الطبيعة الجامدة، ولدور الزمن في حركته الأساسية في تدمير أحد العنصرين دون الآخر. (المؤلف، ص111) .

وهنا لا بد لنا من وقفة عند هذا التحليل العميق لأنساق هذه الأغنية المثال. تعبر هذه الأغنية عن معتقد إفريقي خاص، وهو موت الظواهر الطبيعية بعد خلقها ثم، حياتها ثانية بعد موتها. بينما الإنسان فإن يموت ولا يعود أبداً. و هذه القصيدة وإن كانت تتفق مع عقيدتنا في موت الأشياء بشكل عام، إلا أنها تخالف عقيدتنا في عدم عودة الإنسان أبداً، وإن كانت الأغنية هكذا، إلا أن التركيز عليها أو اختيارها يوحي بشيء ما لدى المؤلف.

وقد أظهرت الدراسة المتقصية لأعمال أدبية فردية، أن تشكل النسق الثلاثي ظاهرة جذرية في كل نشاط فني فردي المنابع أو جماعها، وصادرة عن وعي وقصد. وليس ثمة من شك في أن هذه الظاهرة ذات دلالات عميقة كثيفة تستحق البحث والتقصي، وتتطلب تطوير وسائل بحث قادرة على اكتناهها وتفسيرها. (م.ن.ص126).

ولكن المؤلف يكشف لنا ظاهرة الالتباس في طبيعة النسق، باحتمال كونه ثلاثياً قوي، واحتمال كونه رباعياً قوي أيضاً. وكذلك يكشف لنا المؤلف عن بيت القصيد كما يقال في مسألة الأنساق هذه. وهو أنه إذا كانت الأنساق الثلاثية خصيصة جوهرية ملازمة للفكر الإنساني منذ نشوئه (كما يقترح تحليل الحكايات الشعبية بأصولها الجماعية وليست بالضرورة صفة في الأشياء نفسها، فهل يمكن أن تكون الأنساق التي ذكرت في منظور أنساق ثلاثية تشكل بناه المختلفة؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فهل يفرض ذلك ضرورة تغيير تصوراتنا الآن لطبيعة المذاهب الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية

(كالمسيحية والماركسية)، كما غيرنا إلى حد بعيد تصوراتنا للنسقين الثلاثيين (الهندسة الإقليدية والمسرح الكلاسيكي)، ولافتراض تمتعهما بقدرات روحية أو علمية هي خصيصة قائمة فعلاً فيهما؟ (المرجع السابق نفسه، ص166) . ويعني هذا الافتراض أننا من الممكن أن نقول بوجود وتعدد آلهة كما كان العقل البشري سابقاً يتصدر ذلك، هذا إذا ثبت الافتراض السابق، وهو إذا ثبت في رأيي بالنسبة للحكايات الشعبية الجماعية، فإنه لن يثبت في الأشياء نفسها فمثلاً: صفة التدرج في الفن أو تكرار لون أو خطوط أو غير ذلك لا يعني بالضرورة ثلاثية النسق بل أكثر من ذلك بكثير كما نشاهد في الرسوم قديماً وحديثاً. أما الأشياء نفسها فالشجرة مثلاً تنتج ورقاً وثمراً وهما مختلفان في كل شيء عن الأصل، والإنسان يلد أبناء غير متشابهين إلا في سمات قليلة وعامة لأن (المورثات) تتحكم في ذلك بإرادة إلهية، وهكذا في بقية الأشياء.

وعلى أية حال تظل دراسة الأنساق في الشعر والنثر مجرد متعة فنية وفكرية على ما أعتقد، ولن تصل إلى حد الثبات حتى في الشعر نفسه، وفي النثر نفسه أيضاً بدليل أن المؤلف قد أخذ نماذج، ولعله اعتسف في تحليل الشعر العربي وبخاصة حين يفتش فيه عن أنساق ثلاثية أو رباعية وأخص الشعر القديم ربما أكثر من الحديث.

والحقيقة التي لا مراء فيها أن الكتاب بما أثار من قضايا مهمة بود المرء أن يطلع عليها كل من يكتب شعراً أو نثراً فنياً ليعمق مفاهيمه ويوسع مدركاته ويطلع على ما لم يعرف وبخاصة الشباب الذين يكتبون الشعر الحديث ليعلموا أن المسألة مسألة ثقافة ومراس وتحد صعب وتعمق، وأن على كل صاحب مهنة أن يتقن مهنته بامتلاك أدواتها بعد أن يدرك تماماً أن عنده البذرة الملائمة للإخصاب، وإلا فإن عليه أن يتنحى جانباً، ويدع غيره، من القديرين على العطاء، يعطون الحياة مما عندهم، ويجددون شباب الشعر والنثر معاً، هذا الكتاب يستحق القراءة والتدبر فيه، وإن خالفنا خاصة في بعض الأمور، إلا أن المسألة تبقى، من الذي يبدأ أولاً في الغوص عن مكونات الأشياء ويضيف إلى الفكر الإنساني إضافات مهمة جديرة بالاحترام.

فالمؤلف يستحق الشكر والعرفان على مؤلفه هذا، وأرجو أن تتاح الفرصة لآخرين من المهتمين بقضايا الأدب والفكر، للاطلاع على الكتاب وقراءته بوعي أكثر مني، والخروج بنتائج مهمة، ولو كانت مغايرة تماماً لما طرحت من بعض الاعتراضات حول التحليل البنيوي للشعر والنثر.

بقي أن أقول إن هناك فصلين آخرين في الكتاب، هما:

الخامس: وعنوانه:

دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام.

وهو إضاءة أكثر إشعاعاً لما طرحه حول قضية البنيوية في الشعر العربي القديم.

السادس: وعنوانه:

في بنية المضمون الشعري:

يحاول المؤلف في هذا الفصل إيجاد وبناء نظرية بنيوية للمضمون الشعري لاكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر، وهو هاجس النزوع وتحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري، وهاجس النزوع هذا كما يصفه المؤلف، هو: لحظة توتر تعترض زمنين: الآن والآتي، أي لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الإنسانية تنبع من الإحساس بأن الآن واقع قلق يفتقر إلى مكونات حيوية لا يتحقق بدونها التناغم بين الإنسان وعالمه، والإحساس المرافق بأن هذه المكونات تكمن في زمن آخر، زمن لم يتكون بعد، وهو الآتي .

الشريط الثقافي، إعــداد، جمـــال القيسي

- وزير الثقافة يفتتح فعاليات مهرجان المسرح الأردني الثامن عشر

- جائزة الملك عبدالله الثاني ابن الحسين للإبداع

- النقد الثقافي في جمعية النقاد

وزير الثقافة
يفتتح فعاليات مهرجان المسرح الأردني الثامن عشر



برعاية وزير الثقافة الدكتور صلاح جرار، وبحضور حشد من الفنانين والمسرحيين الأردنيين والعرب والأجانب، انطلقت، مساء 11/14 في المركز الثقافي الملكي، فعاليات مهرجان المسرح الأردني الثامن عشر، والذي شارك فيه، وعلى مدى عشرة أيام، عروض مسرحية من الأردن وقطر والمغرب وعمان والسعودية وفلسطين والكويت والامارات ومصر والعراق وتونس والجزائر وايطاليا وبولندا.

وفي كلمة افتتاح الحفل، الذي أدارته الإعلامية لانا القسوس، رحب وزير الثقافة بضيوف المهرجان العرب والأجانب، مشدداً على دور المسرح في توعية الجماهير والتعبير عن همومها وتطلعاتها، وتابع: «الفن من صميم الحياة، وليس على هامشها أو من كمالياتها، فمن يقرأ التاريخ قراءة تدبر وتأمل، يدرك أن الفن هو الذي يصنع الحياة، وأن المسرح تحديداً، بتجلياته المختلفة، منذ بدء الخليقة، كان هو صانع الحياة، وصانع الحلم، وحارس الذاكرة، وملاذ المتعبين، منذ أن حاكى الانسان الطبيعة، وتأمل جبروتها، حتى يومنا هذا الذي تئن فيه الطبيعة، وتهتز، لايشاركها في الإنين إلا الفنون.. ومنذ أن ترنم الإنسان في بحثه عن حلول لمشكلاته التي لا يفهمها، إلى اليوم الذي يتخاطر فيه جالسان بينهما الأرض، تتمسرح الرؤى والأحلام والأفراح والمواجع، لا يؤدي الانسان مايؤديه إلا برجع بعيد لمسرح بعيد.. وصدى منفلت في الزمان، لفنان أول ومؤد أول، ومخرج أول».

كما أشاد د. جرار بمستوى التنسيق والتعاون بين كافة الجهات التي تتبنى وترعى فعاليات المهرجان، وعلى رأسها نقابة الفنانين الأردنيين والفرق المسرحية الأردنية ومؤسسات المجتمع المدني العاملة في مجال الفن، وأضاف: «لم يكن المهرجان ليحقق نجاحه لولا هذه الشراكة الحقيقية، شراكة في التفكير، وشراكة في الرؤى والتطلعات، وشراكة في التنفيذ، لا تتحقق إلا في ظل الجو الديمقراطي المتاح في بلدنا من جهته تمنى نقيب الفنانين حسين الخطيب أن تبقى الأردن، وجهة كل الفنانين العرب، وقال الخطيب في كلمة له: «نقف اليوم على عتبة أخرى من عتبات الإبداع، التي أسستها وزارة الثقافة مع نقابة الفنانين الأردنيين، وعلينا كمسرحيين أن ندعم ذلك الحراك كي يكون المسرح منا وفينا دائماً».

جائزة الملك عبدالله الثاني ابن الحسين للإبداع



أعلن المشرف العام لجائزة الملك عبدالله الثاني ابن الحسين للإبداع الشاعر حيدر محمود عن فتح باب الترشيح للجائزة في دورتها السادسة 2011/2012، في الحقول الثلاثة وهي: «الآداب والفنون «الأعمال الكاريكاتيرية الكاملة»، حقل العلوم، «بحث تطبيقي لتكنولوجيا «النانو في تطوير الإنتاج الزراعي»، وحقل المدينة العربية، «الحلول المرورية المبتكرة للنقل العام في القديمة»

وقال محمود في مؤتمر صحفي عقد في 7/16 في مركز الحسين الثقافي برأس العين إنّ جائزة الملك عبدالله الثاني ابن الحسين للإبداعي الأكثر تميزاً وأهمية بين الجوائز التي تمنحها المؤسسات الرسمية في المملكة الأردنية الهاشمية في الجوانب العلمية والإبداعية.

وأشار إلى أنه تمّ الإعلان عن الجائزة في دورتها الأولى، بمناسبة إعلان عمان عاصمة للثقافة العربية في العام 2002، كهدية جلالة الملك عبدالله الثاني ابن الحسين، من أمانة عمان الكبرى، مشيراً إلى أن الديوان الملكي كلف د.عبد الرؤوف الروابدة برئاسة أمناء الجائزة.

يضم مجلس أمناء جائزة الملك عبدالله الثاني في عضويته: الشاعر حيدر محمود المشرف العام، د.ناصر الدين الأسد، د.كامل أبو جابر، إبراهيم عز الدين، العين ليلى شرف، أمين عام منتدى الفكر العربي، د.فايز الخصاونة، رئيس الجامعة الأردنية د.عادل الطويسي، رئيس الجامعة الهاشمية الدكتورة رويدا المعايطة، وأمين عمان الكبرى رئيس لجنة أمانة عمان المهندس عمار غرايبة.

وتُمنح الجائزة كلّ عامين مرة، ويحصل الفائز على شهادة باسمه وعنوان الموضوع أو العمل الذي أهّله لنيل الجائزة ومكافأة نقدية مقدارها خمسة وعشرون ألف دولار لكل موضوع من موضوعات الجائزة، وكذلك رصيعة ذهبية عليها شعار أمانة عمان الكبرى واسم الجائزة.

ورأى حيدر محمود أنّ الجائزة تهدف إلى تمييز الأعمال المهمة، سواء أكان في مجال الآداب والفنون أم العلوم أم المشروعات المتعلقة بالمدينة العربية، وبناء تنافس إيجابي خلاق بين العلماء والمبدعين الأردنيين بخاصة والعرب بعامة، وتدعم المبدعين والعلماء وتوفير الحد المعقول لمتطلباتهم الإنسانية والتعريف بالمتميزين من العلماء والمبدعين وإشهارهم، والتعريف بالمشاريع المتميزة في المدن العربية في مختلف الحقول.

وبيّن أنه يحقّ لمجلس الأمناء تحديد مجالات وحقول الجائزة ويختار موضوعاتها في كل مجال، وأنّ يعلن عن موعد فتح باب التقديم للجائزة بالوسائل التي يراها مناسبة، ويحدّد موعدا لقبول الترشيح، وتعلن نتائج قرارات اللجان بأسماء الفائزين بالجائزة أو حجبها.

وذكر حيدر محمود أنه في حال فاز بالجائزة الواحدة فائز ان أو أكثر، فيمنح كل منهم شهادة مع رصيعة ذهبية بالإضافة إلى المكافأة النقدية التي تقسم بالتساوي بين الفائزين، ويشترط في منح الجائزة أن يكون أحد مواطني الدول العربية المقيمين فيها.

النقد الثقافي في جمعية النقاد



اختارت جمعية النقاد الأردنيين «النقد الثقافي» ليكون عنواناً مشتركاً للندوة الموسعة التي عقدتها في رابطة الكتاب الأردنيين، على مدى جلستين وست أوراق نقدية تناولت جوانبَ مختلفة من هذا العنوان الذي أثار جدلاً بين الجمهور والمحاضرين.

الجلسة الأولى التي ترأسها الزميل الناقد فخري صالح أشار فيها إلى دور هذا النقد في معالجة الدراسات الرفيعة والوضيعة، ودوره في قراءة المصادر الشعبية، باعتباره نقداً عابراً للاختصاصات ويرفض القيم المطلقة ويشجع النظرة النسبية للأشياء، وأشار الزميل صالح إلى أن مثل هذه الدراسات ليست معمقة ولا منتشرة بشكل واسع في وطننا العربي كما هو الحال في اوروبا.

من جهته تناول الدكتور ابراهيم خليل رواية اميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» نموذجاً ليطبق عليها رؤيته النقدية، فيما اختار الدكتور نضال الشمالي رواية عبد الرحمن منيف «ارض السواد» للغرض ذاته، ورأى د. خليل أن الثقافة الشعبية لا بد أن تتوفر فيها مجموعة من العوامل التي تساعد في قراءتها، وهي الذات، الآخر، المرأة، الهوية، لافتا إلى أن الرواية هي أفضل نموذج تظهر فيه الثقافة الشعبية، متوقفاً عند كثير من النماذج في رواية حبيبي، نافياً أن تكون رواية تاريخية بل هي رواية عالجت أحداثاً تاريخية متنوعة وأن المرأة البطلة فيها أكثر جرأة من الرجل .

من جهته قدم الدكتور غسان إسماعيل عبد الخالق ورقة بعنوان عبد القادر الرباعي وتحولات النقد الثقافي قرأ فيها اطروحات الرباعي في النقد الثقافي من خلال أعلان موت الأدب وإعادة الاعتبار للثقافة باعتبارها أدب الشعب والنصوص الجديدة التي تشمل الحكايات الشعبية والأدب المحض، متوقفا عند تجربة جامعة اليرموك في منتصف الثمانينيات من القرن الماضي التي قدمت نموذجاً رفيعاً

للحراك الثقافي في المؤسسات الأكاديمية الاردنية، وقدم د. عبد الخالق قراءة في كتاب تحولات النقد الثقافي للرباعي باعتباره يمثل نموذجاً مبكراً لهذا النوع من النقد.

وقدم الدكتور نضال الشمالي ورقة بحث في النسق الثقافي الموقود في النموذج الثقافي مستنداً إلى كتابات الدكتور عبد الله الغذامي، ليؤكد في ورقته ان النقد الثقافي ليس بديلاً عن النقد الادبي بل مكملاً له، متوقفا كذلك عند نماذج كثيرة من النسق الثقافي المضمر في نصوص الثقافة، ليقول أنه لا بد من وجود نسقين في النص الواحد، نسق معارض للآخر، وأن يكون النص الحامل لهذين النسقين نصا ادبيا ذا جماهيرية وشيوع، لافتاً إلى أن مهمة النقد الثقافي ليست تقديم نقد للثقافة بشكل عام بل للمستهلك الثقافي تحديداً، وقدم في ورقته نماذج متعددة من النسق المضمر في رواية منيف أرض السواد .

الجلسة الثانية ترأسها الناقد زياد أبو لبن واشتملت على ورقتين، الأولى للدكتور عباس عبد الحليم عباس بعنوان «النسوية والنقد الثقافي.. حوار المنهج» والثانية «النقد النسقي استراتيجيه في قراءة النص» للدكتور يوسف محمود عليمات، وإذا كان الدكتور عباس لم يقدم تعريفاً محدداً لمفهوم النسوية، كما هو الحال عند كثير من الأدباء والمثقفين في العالم، فإنه ذهب بورقته إلى تقديم قراءات لعدد من النماذج، ليتوقف مع ما ورد على لسان بعض الكاتبات النسويات لمعرفة حجم الالتباسات والاشتباكات النظرية والمنهجية التي تعرض (للنسوية) وأولها (قلق الهوية) الذي يشكل محوراً مهماً من محاور الطرح النسوي، ومهمة صعبة بإتجاه تحديد الهوية الثقافية، لافتا إلى أن معظم الحركات النسوية تقف موقف الصراع والمغايرة مع الآخر، ما يؤدي الى خلق حالة من عدم التوازن والاستقرار الداخلي للفلسفة النسوية ذاتها، ذاهباً إلى تقديم رؤيته في النقد النسوي بمعزل عن معطيات التحليل النفسي ومقولاتها حول الجنس.

أما الدكتور عليمات فقد اشار إلى أن القراءة الثقافية للنص تؤكد أنه نظام يتسق بالنسقية التي تتضمن سلسلة لا متناهية من العلاقات والشيفرات المولدة للموضوعات الفكرية، لافتاً إلى أن انساق النص تكتسب خاصية الانفتاح على فضاءات في الثقافة والأيدولوجيا والتاريخ، ذاهباً إلى القول إن القراءة النسقية تحاول قراءة النصوص الأدبية في ضوء سياقاتها الأدبية والتاريخية والثقافية.

ندوة جمعية النقاد جاءت غنية بأوراقها التي تناولت محاور متعددة في موضوع (النقد الثقافي)، وهي ندوة حظيت بحوارات بين الباحثين والجمهور الذي حضر الندوة، وإن كان جمهوراً نخبوياً، حيث أشار البعض الى غياب دور المؤسسات الأكاديمية في تكريس وعي نقدي عند الطلبة والدارسين، ما يزيد من أعباء النقاد وجمعيتهم في هذا المجال.



"البومة"

مجموعة قصصية للكاتب الأردني الشاب حسن الحلبي

صدر عن دار "بلاتينيوم بوك" للنشر والتوزيع في الكويت، المجموعة القصصية "البومة" للكاتب الأردني الشاب حسن الحلبي، وهي الكتاب الرابع له.

تحتوي المجموعة على (23) قصة قصيرة، يدخل - في أغلبها- عوالم ما وراء الطبيعة والميتافيزيقا، والغرائبيات، والخيال العلمي.

يذكر أنّ الكاتب له "زوجة تختلف" وهي رواية صدرت عن دار أزمنة في الأردن عام 2009 ، وله "لأنك ميتة يا زوجتي العزيزة"، وهي مجموعة قصصية صدرت عن دار (ميريت) في مصر عام 2011، كما صدر له منذ فترة قريبة روايته الرقمية الإلكترونية "ممستحيلة" عن الدار العربية للعلوم ناشرون، في لبنان عام 2011.

كما أنه قدّم البرنامج الحواري الثقافي "ساعة أدب" على القناة الفضائية (الصناعية)، وبرنامجي "برائحة القهوة" و"أثير الثوافي" في (راديو البلد) ، و "خمسة بخمسة" في إذاعة (حياة).

فاز الحلبي بالعديد من الجوائز الأدبية بكتابة القصة، ويكتب مقالات أيضاً في بعض الصحف والمواقع الإلكترونية الأردنية والعربية، وشارك بمشروع عرض كتب مع مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم – الإمارات، وهو من أعضاء (الملتقى الأدبي) في عمّان.



"قناديل ملك الجليل"

إبراهيم نصر الله يكتب ملحمة ظاهر العُمَر

تعد الرواية الجديدة للشاعر والروائي إبراهيم نصر الله "قناديل ملك الجليل" الرواية السابعة في مشروعه الروائي (الملهاة الفلسطينية) إلى جانب زمن الخيول البيضاء، طفل الممحاة، طيور الحذر، زيتون الشوارع، أعراس آمنة، وتحت شمس الضحى.

وبصدور هذه الرواية تكون الملهاة الفلسطينية، قد غطت مساحة زمنية روحية ووطنية وإنسانية على مدى 250 عاماً من تاريخ فلسطين الحديث.

تقع الرواية الجديدة في 555 صفحة، وجاء في تقديم الناشرين (الدار العربية للعلوم – ناشرون في بيروت، ودار مكتبة كل شيء في فلسطين): "قناديل ملك الجليل" رواية تأسيسية، لا على صعيد الكتابة الروائية التي ترتحل بعيداً في الزمن الفلسطيني، فقط، وهو هنا نهايات القرن السابع عشر والقرن الثامن (1689-1775).

يرفع إبراهيم نصر الله مشروعه الروائي، ومشروع الملهاة الفلسطينية بشكل خاص، إلى موقع شاهق، وهو يكتب ملحمة ذلك القائد (ظاهر العُمَر الزّيداني) الذي ثار على الحكم التركي وسعيه لإقامة أول كيان سياسي وطني قومي حديث في فلسطين، وأول كيان قومي في الشرق العربي. هذا القائد الفريد الذي امتدت حدود (دولته) من فلسطين إلى كثير من المناطق خارجها.



"ثورة عقارب الساعة"

للقاص نهار حسب الله

صدرت "ثورة عقارب الساعة"، أول مجموعة قصصية قصيرة جداً للقاص العراقي نهار حسب الله، تتناول المجموعة المجتمع العراقي بمزيج بين الواقع المرّ والخيال الساخر، فضلاً عن نبذها للتطرف الديني والمجتمعي ووقوفها على الضد من لغة الدم.. وهو الأمر الذي دفع مؤلفها للتعبير عن الابتسامات وانفعالات نزفت حروفها على الورق لتكون رسالة تهدف للحرية.

رصد الكاتب شخوص قصصه وأحداثها في صورة سردية غاية في البساطة والتلقائية والعفوية، دون صخب؛ ليعري زيف هذا الواقع الأليم الذي نعيش مشاهده المأساوية كل يوم، وذلك عن طريق تقنيات السرد المختلفة منها: الحلم، التأميل، مزج الخيال بالواقعي، ومزجه باللحظة الراهنة.

وهكذا نجح الكاتب أن يلتقط أشد اللوحات المفعمة بالإنسانية وتصويرها تصويراً صادقاً معبراً عن الألم والجزع، عن عالم الانكسارات الذي يغتال أحلام الكبار والصغار معاً.

كيف تكون أديباً في سبعة أيام؟

◄ محمود الريماوي

لنعترف أن لا خريطة طريق تُذكر أمام المواهب الجديدة والناشئة، كي يشق هؤلاء من خلالها طريقهم، وهم من الجنسين يقعون في تيه له أول وليس له آخر، فيطرقون أبواب مطبوعات ثقافية الورقية، وقلما يلقون جواباً سواء لضعف النتاج المعروض من طرفهم، أو لضعف الأهلية في التقييم ممن طرف من يفترض أنهم محررون أو لأسباب عملية تتعلق بعدم تخصيص صفحات لنتاج هؤلاء، وسرعان ما يُمموا وجوهم صوب المنابر الالكترونية فتتلقفهم هذه، وتفسح لهم صدارة المكان على الرحب والسعة، كأدباء وأصحاب قلم تنهال عليهم الألقاب والتصنيفات خاصة إذا كانوا من الجنس المؤنث.

هذه المنابر في غالبها الأعم من قبيل المنتديات والملتقيات ومطارح الإخوانيات، وشبكات التواصل الاجتماعي، وهي بطبيعتها مُشرعة الأبواب لكل من يكتب بالعربية، ويجيد الحد الأدنى من قواعد الإملاء والإعراب، من دون اشتراط امتلاك ذائقة أدبية وسويّة ابداعية.

في هذا المناخ يطرح أصحاب المواهب الأولية نتاجاتهم، وهي في العادة تتدرج في البوح وإرسال السوانح والخواطر، فيهبّ أصدقاء وزملاء افتراضيون لتزجية الإعجاب وإبداء أطيب المشاعر، سواء قرأوا النص أو اكتفوا بقراءة الكلمات الأولى منه.

في هذه الأجواء يَقر في وعي الكاتب الناشيء، أن طريق الإبداع ليست وعرة كما زعم له متشائمون كثر، وليست طويلة ممتدة.. إذ حسب صاحب الموهبة أن يدوّن بضعة نصوص تتناسخ من بعضها بعضا، كيما يحوز في أقرب الاوقات على أشرف الألقاب من طرف جمهرة من أصدقاء، قد تسبق أسماء بعضهم الألقاب الفخيمة، مثل الدكتور فلاني والناقد علان والمفكر من هذا البلد أو ذاك. فإذا ما تيسر للكاتب أو توطنت لديه القناعة بطباعة مجموعة نصوصه في مطبوع ورقي، فإنه سرعان ما يفعل، ويطير صيت هذا الكتاب في الفضاء الالكتروني غير محفوف بأية ملاحظة أو مراجعة، وإن شقّ عليه ذلك أو لم يساوره اعتقاد بالحاجة إلى نقل كتاباته إلى المجال الورقي، فإنه يكتفي بحضوره في منابر الانترنت، محاطاً بدفء وأنس جمهرة من أصدقاء وخلان، لا ينفكون عن

◄ قاص وروائي من الأردن.

الثناء على صنيعه ويستمطرونه المزيد، فلا يبخل عليهم بجديد ابن ساعته ولحظته مما تعتمل به المشاعر، ومما يسهل الإفضاء به بكلمات سارحات طابقت معناها أم افترقت عنه.

توفر شبكة الانترنت على نطاق غير محدود فرصة النشر، حتى أن أدباء ومبدعين كباراً صرفوا اهتمامهم عن النشر الورقي لما يصادفونه من مصاعب ومتاعب مع الناشرين وشبكات التوزيع، والتمسوا الفضاء الالكتروني مجالاً رحيباً للنشر كحال الشاعر سعدي يوسف، الذي سبق له أن أصدر ثمانين كتاباً في حقول إبداعية على مدى ستة عقود، فيما اكتفى مبدعون آخرون بإنشاء مواقع خاصة بهم تضم ما سطّروه من شهادات وما أجري معهم من حوارات، وما تم تدبيج عنهم من دراسات ومقالات، بما يوفر في النتيجة لدارسي هؤلاء وبعضهم طلبة دراسات عليا، مصادر ومراجع أساسية لإعداد بحوث عنهم.

مع هذه التيسيرات والفرص المتاحة لتوسيع مجال النشر والتوثيق والأرشفة، فإن الشبكة العنكبوتية أفسحت مجالاً لا حدود له للنشر العشوائي تحت عناوين المدونات والمنتديات والصفحات الشخصية، وامتد الأمر الى منابر تصف نفسها بأنها ثقافية يقوم عليها أشخاص من غير ذوي الاختصاص، أو يتوفرون على مواهب أدبية بغير مراس في التحرير الثقافي، فيعمدون إلى نشر كل ما يتلقونه باسم الوفاء لحرية التعبير والنشر، دونما أدنى مراجعة أو تدقيق وأحياناً من دون قراءة مسبقة لما يتم نشره. وقد اتسع المجال بعدئذ لظهور ما لا يحصى من جماعات وتجمعات ثقافية وإبداعية ينتقي أصحابها ما يشاؤون من مسميات ويافطات لهم، ويجتذبون إليهم أشخاصاً بلا عدد ممن يرغبون بالإنضواء في هذه التكتلات بغير ما شروط ومقتضياتِ أهلية، اذ يتم في الغالب التعويل على النوايا الحسنة وجيشان المشاعر والمبادرات النشطة!

تتمتع كثرة من الأدباء الناشئين بفضل الانترنت بفرص النشر الفوري مصحوباً بالتقدير المعنوي الوافر، لكنهم لا يدركون أين يقفون وأي طريق يسلكون، وأي مراحل ينبغي عليهم قطعها. وهم في ما هم فيه هانئون سادرون، وقد ملأتهم أوهام دافئة بأنهم قد ولدوا ناضجين مكتملين فلا حاجة بهم لاجتياز مراحل الطفولة والنمو والرشد.